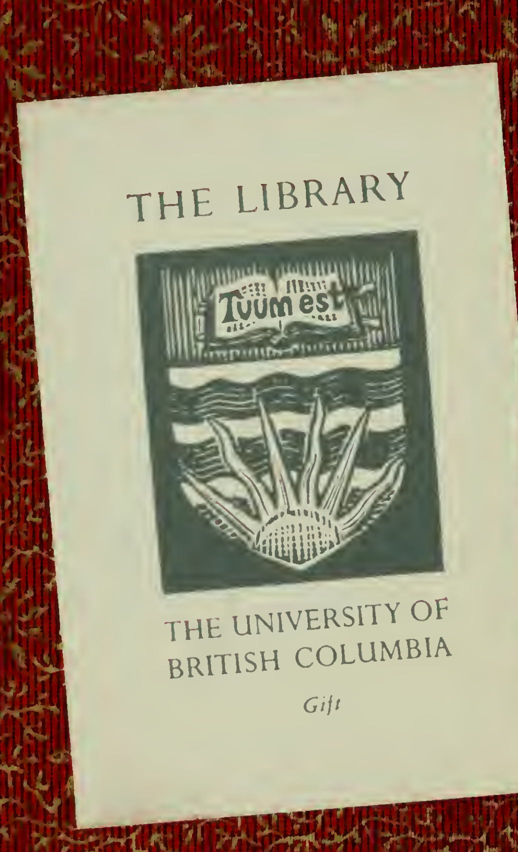

Deutsche
Kunstgeschichte









Geschichte

der

Deutschen Kunst.

I. Die Baukunst. Von Dr. Robert Dohme.
II. Die Plastik. Von Dr. Wilhelm Bode.
III. Die Malerei. Von Professor Dr. Hubert Janitschek.
IV. Der Kupferstich und Holzschnitt. Von Professor Dr. Carl von Lützow.
V. Das Kunstgewerbe. Von Direktor Jakob von Falke.

Mit zahlreichen Illustrationen im Text,
Tafeln und Farbendrucken.

V. Geschichte des deutschen Kunstgewerbes.

Von Jakob von Falke.

Berlin,
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
1888.

Geschichte

des

Deutschen Kunstgewerbes.

Von

Jakob von Falke,
Direktor des K. K. Österreichischen Museums
für Kunst und Industrie.

Mit Textillustrationen, Tafeln und Farbendrucken.

Berlin,
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
1888.



Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.
Papier von der München-Dachauer Actiengesellschaft für Maschinenpapier-Fabrikation.

Vorwort.

Die Geschichte des Kunstgewerbes läßt sich aus zweierlei Gesichtspunkten darstellen, aus dem künstlerischen wie aus dem gewerblichen; beide lassen sich ohne Mühe trennen, aber auch vereinigen. Wenn hier ganz vorzugsweise der künstlerische Standpunkt eingehalten worden, so ist es deshalb geschehen, weil diese Arbeit als Teil sich einer deutschen Kunstgeschichte anzuschließen hat. Sie hatte demnach nichts anderes darzustellen, als die Kunst in dem Gewerbe und dabei den gewerblichen Gesichtspunkt nur insoweit zu berücksichtigen, als es zur Erläuterung der künstlerischen Bewegung notwendig schien. Diese Bemerkung allein wollte ich für diejenigen voraufschicken, welche etwa nähere Erörterungen über das Zunftwesen oder über Gesetze, Verordnungen, Bräuche, soweit sie natürlich kunstgewerbliche Dinge betreffen, vermissen sollten. Wenn sie fehlen, so fehlen sie mit Absicht.

Wien, im November 1888.

J. v. Falke.



Das

Deutsche Kunstgewerbe.



I. Abteilung.

Frühzeit und Mittelalter.

Erster Abschnitt.

Die Vorgeschichte bis zur Zeit der Karolinger.

Im ganzen westlichen Europa, nordwärts der Alpen, Skandinavien und die britischen Inseln eingeschlossen, nicht am wenigsten auf deutschem Boden, findet man Gegenstände kunstindustrieller Art, welche nach ihrer Entstehung der christlichen Zeit dieser Länder weit voraufgehen. Und nicht bloß das, sie gehen nachweisbar auch jener Epoche voraus, als die Römer einen großen Teil dieser Länder eroberten und demselben ihre Kultur, ihre Sprache, Litteratur, Sitte, Industrie und Kunst brachten.

Es sind steinerne Geräte und Waffen, roh zugehauen oder fein und glatt geschliffen, welche dem Schoße der Erde entsteigen. Es sind Thongefäße, welche aus den Gräbern längst dahingegangener Geschlechter und Völkerschaften hervorgeholt werden, Thongefäße, zum Teil mit der Hand gearbeitet, zum Teil auf der Töpferscheibe gedreht. Es sind Schmucksachen aller Art, von Bein und Glas, von edlem und unedlem Metall, bestimmt zur Verzierung der Männer wie der Frauen, zur Verzierung des Leibes wie der Kleidung, Ringe für Hals und Arm und Hand und Finger, Nadeln für das Haar, Fibeln oder Spangen, die Brust zu schmücken oder die Kleidung zusammen zu halten. Es sind Waffenstücke von Eisen oder Bronze, Waffen zum Angriff wie zur Verteidigung, Schwerter und Dolche, Speere und Pfeile, Helme und Panzerstücke. Es sind Geräte des persönlichen, handlichen Gebrauchs, wie Messer und Äxte und Beile, Geräte des Hauses, wie Schalen und Wannen, Kessel und Eimer, Geräte zu bestimmter Anwendung für Jagd und Fischfang, Teile wenigstens von Wagen und Pferdegeschirr. In solcher Masse sind sie zu Tage gekommen, daß sie überall Museen und Sammlungen füllen; neben den großen Museen der Residenzen kein Hauptort einer Provinz, der nicht auch seine Sammlung hätte, welche Fundstücke dieser Art aufbewahrt. Auf deutschem Boden sind sie gefunden von den Alpen bis nach Jütland, von den Grenzen Ostpreußens bis über den Rhein hinaus; Berg und Ebene, Seen und Flüsse haben gleichmäßig ihren Besitz hergeben müssen, und noch immer, täglich fast, kann man sagen, kommen neue Funde hinzu, den Schatz zu mehren.

Fragt man nach der Beschaffenheit dieser Gegenstände, nach der Arbeit und der Kunstfertigkeit, nach dem Stande, den sie als Zeugen einer Kulturepoche bekunden, so erhält man gar verschieden lautende Antwort. Die Steinwaffen und Steingeräte, die Geräte von Bein, die Gefäße von Thon, welche die freie Hand gehöhlt und geformt hat, führen uns, so scheint es, in eine sehr frühe Zeit der Kultur zurück, in eine Epoche, wenn nicht der ersten, doch der zweiten Stufe in der Entwickelung der Menschheit, in eine Epoche, welche ungezählte Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung zu liegen scheint. Vergleicht man aber damit die neben jenen Gegenständen in den gleichen Gegenden auf gleichem Boden gefundenen Waffenstücke und Schmucksachen aus Erz und Eisen oder auch aus edlem Metall, so stehen wir mit Staunen vor den Erzeugnissen einer anscheinend hohen Kultur. Die Menschen, welche diese Metallarbeiten gemacht haben, sie haben es nicht bloß verstanden, die verschiedenen Metalle, Kupfer, Zinn, Eisen, Silber und Gold dem Boden abzugewinnen, sie haben gelernt, dieselben in technisch vollkommenster Art zu verschmelzen und zu verbinden und zu Geräten feinster Arbeit zu verwenden. Die Vollkommenheit, mit welcher Kupfer und Zinn zu Bronze verschmolzen und mit welcher dieses Erz stahlgleich gehärtet worden, ruft, technisch betrachtet, unser Staunen und unsere Bewunderung hervor. Und weiter, das eine Metall mit dem anderen zu schmücken, hat man es bereits verstanden, eines in das andere einzuschlagen, edle Metalle in unedle, Silber und Gold auf Bronze und Eisen zu legen und zu festigen; man hat es verstanden, Glasflüsse mit Metall zu vereinen und so dasselbe mit farbigem Email zu verzieren. Man findet Thongefäße, die auf der Töpferscheibe entstanden sind, neben denen, welche die Hand geformt hat, Gefäße, deren Material verfeinert worden, deren Oberflächen kunstreich verziert sind. Man findet bunte Glasperlen, aus farbigen Glaspasten zusammengeschmolzen, man findet Glasgefäße von größter Feinheit des Gebläses und gleicher Zierlichkeit der Form. Und nicht bloß ist es die Technik, welche unsere Verwunderung erweckt, man muß anerkennen, daß Geschmack und Kunst bereits eine gewisse Höhe der Ausbildung erhalten haben. In dem Schwung der Linien, zumal der Waffenstücke, in den mannigfachen Formen der Schmuckgegenstände und sonstiger Ziergeräte, in den Ornamenten, welche vertieft und erhaben, oder in aufgelegtem Silber und Gold, oder mit farbigen Pasten die Gegenstände verzieren, spricht sich ein bestimmter Geschmack, ein bestimmter Stil aus, der jenen Standpunkt einfacher Linienverzierung, wie er die mit der Hand geformten Thongefäße bezeichnet, lange, lange schon überwunden haben muß.

Kein Wunder, daß diese Erscheinungen alle die Aufmerksamkeit der Gelehrten und der Dilettanten auf sich gezogen haben und man nach Erklärung für ihre Rätsel suchte. Wie ist das Rohe und das Vollkommene nebeneinander zu vereinen? woher stammen diese Gegenstände? sind sie von heimischer oder fremder Arbeit? dort geschaffen, wo sie gefunden worden, oder aus fernen Ländern hergeführt? wer sind ihre Verfertiger? wie nennen sich die Völkerschaften, welche damals auf diesem verschiedenen Boden lebten? und wann ist dieses damals? welches sind die Zeiten, die Epochen, die Jahrhunderte, in welchen sie geschaffen worden? Eine Fülle nur ganz allgemein gehaltener Fragen, auf welche niemand Auskunft giebt oder geben kann als diese Gegenstände allein nach ihrer Art und Beschaffenheit. Die Fragen sind gemein=

sam allen Ländern, denen diese Fundstücke angehören; ihre Beantwortung kann hier um so weniger umgangen werden, als darauf die Entscheidung beruht, wie früh oder wie spät selbständige Kunstarbeit auf deutschem Boden begonnen hat.

Nordische Gelehrte waren es, welche sich mit der Lösung des Rätsels beschäftigten und eine Erklärung versuchten. Die Funde, zumal von bestimmter Art, waren so zahlreich bei ihnen, daß sie förmlich dazu drängten, das Dunkel aufzuhellen. Jene Gelehrten gingen von dem Gedanken aus, daß alle diese in den skandinavischen Ländern gefundenen Waffen, Geräte, Schmucksachen auch in dem Lande, wo sie gefunden, verfertigt sein müßten, also skandinavische Erzeugnisse, heimische Arbeit wären. Da es nun unleugbar ist, daß Steinwaffen und Steingeräte einen roheren oder tieferen — wir sagen nicht älteren — Zustand der Kultur darstellen als solche von Erz oder Eisen, so nahmen sie drei verschiedene Stufen und damit drei verschiedene Zeitepochen in der alten und ältesten Kulturgeschichte ihrer Länder an, eine Steinzeit, eine Bronzezeit und eine Eisenzeit, welche in dieser Reihe aufeinander gefolgt wären. Diese Theorie, welche ja auf der Beschaffenheit und dem Material der Gegenstände selber beruht, schien äußerst annehmbar. Man hatte damit zwar keine bestimmten Zeitepochen gewonnen, aber man hatte ein hübsches System, in das sich das Gefundene leicht einschachteln ließ, zumal als man Unterabteilungen machte und eine frühere und spätere Bronzezeit, eine frühere und spätere Eisenzeit unterschied. Die Theorie schien auch auf den Kontinent anwendbar. Sie schmeichelte der Nationaleitelkeit, indem sie die Urahnen, von denen uns die Geschichte noch gar nichts oder so gut wie gar nichts berichtet, bereits auf einer höheren Stufe der Kultur erscheinen ließ; man konnte in Irland von einer irischen, in England von einer britischen, in Frankreich von einer gallischen, in Deutschland von einer germanischen, wenn nicht Kultur, doch Industrie reden, in allen jenen Ländern aber von einer keltischen.

Die Theorie erfreute sich daher rasch allseitigen Beifalls, und man lernte alsbald bestimmen, was der Stein-, der Bronze-, der Eisenzeit angehöre — das Material gab ja den Ausschlag —, ja man wußte genau anzugeben, was den Germanen, was den Kelten zukomme, ehe man noch wußte oder weiß, wer und was denn die Kelten eigentlich sind und waren. Selbst klassische Philologen oder Archäologen, die sich mit den ältesten Nachrichten und den ältesten Erzeugnissen auf klassischem Boden im Dunkel befanden, adoptierten unbesehen diese plausible und so bequeme Theorie.

Und doch war „etwas faul im Staate Dänemark", will sagen an dieser dänischen Theorie, der Erfindung des dänischen Gelehrten Thomsen.

Für Forscher, die etwas tiefer drangen und sich weniger leicht beruhigten, waren nicht die Fragen alle beantwortet; es entstanden Zweifel und Bedenken, welche heute wiederum zur Ableugnung dieser Theorie geführt haben.

Man hatte nicht selten Steingeräte mit dem Bronzegeräte vereint gefunden, nun — darüber half man sich leicht hinweg, denn diese Gegenstände gehörten nun alle der Übergangsepoche, dem frühen Bronzezeitalter, an. Wie aber, wenn sich Steingerät in einer anderen Schichtung oberhalb der Bronzen gefunden? denn auch das ist vorgekommen. Wie kann alsdann das Steinzeitalter der Bronzezeit voraufgegangen sein? Es hätte ja folgen müssen. Es finden sich auch Steingeräte, die

offenbar einer historischen Zeit und einer ziemlich späten angehören, während doch der Beginn der Bronzezeit um ungezählte Jahrhunderte in die vorhistorische Zeit, d. h. in die dunkle Vorgeschichte eben dieser Länder, hinaufsteigt. Auch auf der Scheide der Bronze- und Eisenzeit steht die Sache fraglich. Anfangs waren die Bronzefunde an Zahl so überwiegend, daß man die wenigen Eisengeräte oder Eisenwaffen aus dem Spiele lassen oder der späteren bereits historischen Zeit zuweisen konnte. Allmählich haben sich aber auch die Eisenfunde gemehrt, und es sind Eisenwaffen und Eisengeräte zu Tage gekommen in solcher Verbindung mit den Bronzen, ja beide Metalle an denselben Stücken vereint, daß man diesen eisernen Gegenständen dasselbe hohe Alter wie den Bronzen zuerkennen muß. Man kann sich der Überzeugung nicht mehr verschließen, daß der Eisenarbeit überhaupt mindestens das gleich hohe Alter zukommt wie der Erzarbeit, wofür ja auch die theoretische Erkenntnis spricht, daß das Eisen leichter zu gewinnen und zu verarbeiten ist als die aus Zinn und Kupfer zusammengesetzte Bronze. Es sind daher auch die Anhänger der Dreizeitentheorie mit den Zeitbestimmungen selber ins Schwanken gekommen. Man muß doch ungefähr wissen, soll die Theorie einen Sinn haben, in welche Jahrhunderte oder Jahrtausende diese Epochen fallen, wann denn die eine beginnt und die andere aufhört. Da ließ man früher das Eisenalter etwa mit der Zeit Cäsars beginnen, dann wurde es herabgerückt in die karolingische Epoche, und dazwischen schwankt nun sein Beginn hin und her. In Wahrheit aber müßte derselbe in noch viel frühere Zeiten versetzt werden, zumal alsdann, wenn man andere Länder und Weltteile in Vergleichung zieht. Dies ist aber unnötig, da sich der Widersprüche und Unmöglichkeiten genug auf dem Boden finden, der hier in Rede steht.

Zu dem, was in dieser Beziehung bereits erwähnt worden, kommt die Undenkbarkeit eines Kulturzustandes, wie ihn die Bronze- und Eisenfunde voraussetzen, eben in den Ländern, in denen sie zu Tage gekommen sind, also in den skandinavischen und in den nordalpinischen Ländern, vor der Römerzeit. Eine Kunsttechnik, wie sie an jenen Arbeiten sich darstellt, kann nicht allein stehen; sie setzt voraus, daß ein Volk, welches im Besitz solcher Künste ist, eine lange Epoche der Entwickelung durchgemacht hat und sich in einem Zustande erhöhter und ausgebildeter Zivilisation befindet. Nichts beweiset aber einen solchen Stand der Zivilisation weder in Skandinavien, noch in Germanien, noch in Gallien, bevor die Römer die letzteren Länder ganz oder teilweise kultivierten. Im Gegenteil, was wir durch die schriftlichen Nachrichten über ihren früheren Zustand erfahren, zeigt, daß sie unfähig gewesen wären zur Ausführung solcher Arbeiten; es zeigt, daß der allgemeine Stand ihrer Kultur damals durchaus nicht dem entsprach, welcher jene Kunstfertigkeit voraussetzen läßt. Und die gefundenen Gegenstände selber bestätigen das insofern, als sie nach ihrer Art nur bestimmten und beschränkten Gebrauches sind. Wären sie an Ort und Stelle gemacht worden, also von heimischer Arbeit, so müßten alldort alle Gegenstände des Gebrauchs, sowohl im Hause wie außer dem Hause, so ziemlich auf der gleichen Höhe stehen, denselben Stand der Kultur erkennen lassen. Das aber eben ist nicht der Fall.

Nun ist es allerdings richtig: man hat an manchen Stätten auch Erzklumpen und Formen gefunden, in denen Schmucksachen und andere Gegenstände gegossen

worden, und somit hat man auch in jenen Ländern selber in ähnlicher Weise gearbeitet. Die Thatsache kann nicht in Abrede gestellt werden. Aber es hat sich ergeben, daß die Erzklumpen aus bereits gebrauchten und zerbrochenen Gegenständen bestehen und aus den Formen nur Arbeiten von roherer Art, von unvollkommener Nachahmung hervorgegangen sind. Es lassen sich diese zwei Arten, von denen die letzteren, die roheren und nachgeahmten, bei weitem die selteneren sind, mehrfach unterscheiden. So hat man auf gallischem Boden neben Goldschmuck von ganz vortrefflicher Arbeit anderen durchaus unvollkommenen gefunden, der sich als eine Nachahmung jenes trefflichen kenntlich macht.

Hätten Gallien und Germanien, von Skandinavien nicht zu reden, jenen Zustand der Kultur vor der Römerzeit und schon lange, lange vor derselben wirklich erreicht gehabt, so müßten die Schilderungen, welche Cäsar, Tacitus und andere Schriftsteller von ihren Völkerschaften machen, durchaus verkehrt sein. Und sind diese Schilderungen richtig, nur ganz im allgemeinen richtig, wo ist dann jener hohe Kulturzustand geblieben? ist er plötzlich ausgelöscht? konnte er verschwinden so sehr, daß die Römer nichts mehr davon vorfanden?

Noch ein anderes Bedenken erhebt sich. Man hat viele Gegenstände gefunden, auch in Skandinavien, welche die Charakterzüge der klassischen Kunst an sich tragen und somit wenn nicht griechischer, doch griechisch-römischer Herkunft sind. Man giebt ohne weiteres zu, daß diese Gegenstände importiert sind und auch der späteren Zeit angehören. Anders mit der weitaus überwiegenden Zahl der Fundstücke. Diese sind merkwürdigerweise überall in allen Ländern von gleicher Art, nicht so, daß nicht unter ihnen technische oder Geschmacksverschiedenheiten beständen, aber diese Verschiedenheiten finden sich auch eben wieder überall. Es sind Verschiedenheiten, die von alters nebeneinander bestehen, oder auch nacheinander aufgetreten sind, z. B. in den mannigfachen Formen der Fibeln und Hafteln, und somit im Laufe der vielen Jahrhunderte auch einen Wechsel des Geschmacks andeuten. Wären sie nun auf dem Boden, wo sie gefunden worden, heimischen Fabrikates, so dürfte man wohl nationale oder lokale Unterschiede erwarten, anders die Gegenstände aus Hallstatt und den Alpen, anders diejenigen aus Gallien und Britannien, anders diejenigen aus Schweden und Dänemark.

Zur Erklärung dieser Gemeinsamkeit in Technik, Ornament und Form ist man zurückgegangen auf die Wanderungen der arisch-germanischen Völkerschaften. Aus ihrer fernen asiatischen Heimat hätten sie solche Kunst mitgebracht und gleicherweise in den festen Sitzen ihrer europäischen Niederlassungen ausgeübt. Das ist die Erklärung durch eine Hypothese, die selber noch in Frage steht. Und wenn sie richtig, wenn jene Völkerschaften gewandert sind und jene Künste mitgebracht haben, so bleibt immer noch die Frage, wo diese denn schließlich geblieben sind. War es möglich, sie noch in neuen festen Wohnsitzen zu üben und dann zu vergessen?

Eben jene Gemeinsamkeit aber führt uns auf eine andere Erklärung, eine Erklärung, welche freilich die Theorie der nordischen Gelehrten von den drei Zeitaltern, von der heimischen Entstehung der Fundstücke und dem alten Kulturstande der Bronzezeit vollständig als Phantasiegebilde über den Haufen wirft.

Die Gemeinsamkeit der Charakterzüge findet ihre einfachste Erklärung in der

Gemeinsamkeit der Quelle, welcher sie entstammen. Einen hohen Kulturzustand anzeigend, muß ihre Quelle dort gesucht werden, wo ein solcher Kulturzustand vorhanden ist, und trifft man hier die gleichen Arbeiten, vor allem die gleichen hoch ausgebildeten Metallkünste, so ist die Quelle gefunden.

Dieser Kulturzustand bestand am Mittelländischen Meere tausend Jahre und viel weiter noch — man braucht ja nur an Ägypten und Phönikien zu erinnern — vor der christlichen Zeitrechnung. Was an Nachrichten, sagenhaft oder beglaubigt, aus jenen Gegenden und jener frühen Zeit sich erhalten hat, weist nicht bloß auf einen reichen Wechselverkehr der Völkerschaften, sondern auch auf eine hohe Ausbildung der Industrie und ganz insbesondere der Metallarbeiten. Bei dem Handelsverkehr der Phöniker und der Karthager, bei ihren kühnen Seefahrten, die sich, die Westküste Europas umschiffend, bis nach den skandinavischen Ländern erstreckten, ist es leicht möglich, daß schon damals ihre Metallwaren zu den westlichen und nordischen Völkerschaften gebracht wurden. Und Fundstücke, welche sich phönikischer Art durchaus verwandt zeigen und von den Anhängern der Bronzezeit in die älteste Epoche derselben gesetzt werden, bestätigen das.

Ist aber diese uralte Verbindung mit Phönikien und seinen Koloniestädten nicht ausgeschlossen, im Gegenteil mehr als wahrscheinlich, so ist doch für die Mehrzahl der Fundstücke in Metall, gleicherweise in Erz, Eisen wie in Gold, eine direktere Quelle zu suchen, welche im stande war, die Verbindungen der Phöniker und Karthager aufzunehmen und bis in die spätere Zeit fortzusetzen. Diese Quelle bildet Italien und insbesondere die Völkerschaft der Etrusker. Ist auch der Ursprung dieser Völkerschaft ein dunkler und sind die Rätsel ihrer Geschichte noch nicht gelöst, so wissen wir doch, daß sie in ihren Städten auf dem Boden Italiens eine reiche Kultur entwickelten und eine Industrie und eine Kunst ausbildeten, mit welcher sie, als arbeitende Künstler wie als Exporteure, über die Grenzen ihrer Landessitze weit hinausgingen. Selber den Schmuck liebend, wie die Bilder und Thonfiguren in ihren Grabstätten zeigen, arbeiteten sie Schmuck jeder Art in Erz wie in Silber und Gold für den Export ganz fabrikmäßig. Und zwar verstanden sie sich auf die feinste Technik. Und wie in Schmuck, so bearbeiteten sie Erz und Eisen zu allerlei Hausgerät, zu Instrumenten, Waffen und Rüstungen, zu Wagen und Geschirr. Sie arbeiteten Gefäße in Thon in solcher Kunst und Vollendung, daß man ihnen mehr als zu viel Ehre angethan hat, indem man alle bemalten Vasen als etruskische bezeichnete, auch solche, welche bestimmt griechischer Herkunst und Arbeit sind und zu ihnen selber durch den Handel als Import gebracht worden. Es war demnach nicht eine einseitige Industrie, sondern eine Industrie als Ausfluß eines allgemeinen, hoch ausgebildeten Kulturstandes. Die Fülle der Gegenstände, welche ihre eigenen Grabstätten in toskanischem Boden an das Licht gebracht haben, liefert den Beweis.

Diese Gegenstände sind dem Kunststile nach von doppelter Art. Enge und dauernde Verbindungen mit Griechenland in jener Zeit, als im griechischen Mutterlande die griechische Kunst in ihrer eigentümlichen Art sich erhob, haben diesen klassischen Kunststil bis zu einem gewissen Grade auch in Etrurien heimisch werden lassen. Neben diesem gräzisierenden Stil aber, der mit der wachsenden Herrschaft Roms und der Annahme griechischer Art und Kunst im römischen Reiche mehr und

mehr die Oberhand bekam, behauptete sich ein zweiter, mehr willkürlicher, im Vergleich mehr barbarischer oder archaischer Stil, welcher wohl als der ursprünglich etruskische zu betrachten und auf phönikischen, cyprischen, selbst ägyptischen Einfluß aus der östlichen Hälfte des Mittelmeers zurückzuführen ist. Dort trieben sich ja die Tyrrhener, wie sie dort genannt wurden, schon in den vorhomerischen Zeiten mit ihren Schiffen umher. Beide Stilarten gehen in der etruskischen Kunst nebeneinander her, wie sich, beispielsweise gesagt, an den schwarzen Thongefäßen zweierlei Arten von Formen auf das deutlichste unterscheiden lassen. Ebensowenig aber konnte es ausbleiben, daß sich auch die Formen und zumal die Ornamentmotive, miteinander vermischten und nebeneinander auf demselben Gegenstande erscheinen, oder die klassischen Motive ein barbarisches Gesicht zeigen, die heimischen aber sich veredlen.

Vergleicht man nun mit denjenigen Gegenständen, welche in den Grabstätten der etruskischen Städte Italiens gefunden worden, Gegenständen, welche unzweifelhaft von etruskischer Arbeit sind, alles das, was man nordwärts der Alpen oder noch in den Alpen der sogenannten Bronzezeit zuschreibt, insbesondere der früheren Bronzezeit, so wird man kaum Formen, Ornamente, Geräte finden, davon nicht die Ähnlichkeit, um nicht mehr zu sagen, in die Augen springt. Es sind dieselben Formen der Nadeln, der Fibeln und Spangen, es sind dieselben Verzierungen, dieselben Formen der Waffen und Geräte, dieselben aus Bronzeblech geschlagenen großen Eimer und andere Gefäße, es ist dieselbe vollkommene Technik, welche gießt, schmiedet, treibt, ziseliert, graviert, selbst die gravierten Linien nach uralter Technik mit edlem Metall in heute sogenannter Tauschierarbeit auslegt. Man hat für die seltensten und absonderlichsten Formen, denen man unbedingt heimische Entstehung glaubt zuschreiben zu müssen, in etruskischen Grabstätten die gleichen Beispiele gefunden. Man kann zu all den zahllosen Fundstücken des hochgelegenen Grabfeldes von Hallstadt, welche nach ihrer Entstehung einen Zeitraum von Jahrhunderten umfassen, die Parallelen gleicherweise auf italischem Boden finden, und hat sie gefunden, wie ebenso im Norden und in verschiedenen gallischen und germanischen Gegenden.

Das alles läßt sich im einzelnen nachweisen und ist zumal von Lindenschmit in den Exkursen zu seiner großen Publikation: „Die Altertümer unser heidnischen Vorzeit“, klar und eingehend nachgewiesen worden. Hier an dieser Stelle, wo es sich darum handelt, aus der deutschen Arbeit auszuscheiden, was ihr nicht gehört, um festen Boden für das zu gewinnen, was ihr zukommt, hier interessieren uns nur die Resultate dieser Untersuchungen.

Der Handel ist es, welcher die Arbeiten des technisch hochgebildeten Südens nach dem Norden gebracht und durch die Länder verbreitet hat, von Irland bis nach Ungarn hinein, von den schweizer und österreichischen Seen, von den Alpenübergängen bis in den skandinavischen Norden. An diesem Handel, der schon ein blühender gewesen sein muß, als selbst noch die Mittelmeerstaaten im Zwielicht der Geschichte lagen, waren neben den Etruskern und vor ihnen die Phöniker und dann auch die griechischen Kolonien beteiligt. Griechische Werkstätten blühten auch im fernen Osten zu Panticapäum am Schwarzen Meere in der Krim, und ihre Arbeiten gingen von da aus nordwärts und westwärts zu den Skythen und durch sie hindurch; selbst in der Lausitz hat man die Erzeugnisse dieser griechischen Goldschmiedekunst gefunden.

Der Handel im Westen des Mittelmeeres ging um Westeuropa herum, aber ebenso auch auf den verschiedenen Alpenstraßen zu Lande, dann über die Schweizerseen und die Flüsse, insbesondere den Rhein hinab, und tief in die Länder. Ein Stapelplatz dieses Handels, selber ein Emporium fabrikmäßiger Arbeit, war Massilia, von wo aus die Waren durch Gallien gingen. Die Südländer holten die Rohmaterialien aus den nordischen Ländern, Bernstein und Metalle, Zinn und Silber und Gold, und brachten dafür die fertigen Gegenstände zurück, Schmucksachen und Waffen und auch Geräte, reich an Zahl, ausgezeichnet in der Arbeit, aber wenig und bestimmt in Bezug auf die Arten, je nachdem das Bedürfnis jener unkultivierten Völker sie verlangte. Die Handelsverbindungen scheinen ohne Unterbrechung fortgegangen zu sein, denn ehe die Römer diese Länder oder einen Teil derselben eroberten, waren sie in der Schweiz und in Gallien schon im Besitz des Handels.

Von diesen Eroberungen an datiert nun eine neue Epoche. Einesteils wurde die ganze Kunst am Mittelmeer unter der Herrschaft des römischen Weltreichs hellenistisch oder gräko-römisch, und die Gegenstände, die nun nach dem Norden exportiert wurden, mußten einen andern Charakter tragen. Und so ist es auch. Andrerseits als Gallien romanisiert worden und ebenso Germanien jenseit des Rheines und jenes Stück Germaniens, welches durch den Limes vom Rhein bis zur Donau abgeschnitten wurde — wir lassen es dahin gestellt, bis zu welchem Grade es geschah —, da konnte es nicht ausbleiben, daß sich auch römische, italische Industrie auf diesem eroberten und kultivierten Boden niederließ. Die Legionen nahmen ihre Handwerker mit und die Legionen erhielten ihre Standquartiere und aus den Standquartieren wurden bleibende Städte.

Das geschah nun nicht auf einmal, sondern langsam im Laufe der ersten Jahrhunderte der römischen Kaiserherrschaft. Sämtliche Städte von Carnuntum und Vindobona bis nach Straßburg, von Straßburg bis Xanten, insbesondere Augsburg, Mainz, Köln, Trier, blühten als Römerstädte empor. Ihre Industrie mußte demnach römischen Charakter tragen, wie sich dieselbe eben damals im weiten römischen Reiche herausgebildet hatte. Welchen Anteil aber Eingeborene des Landes, also Germanen auf deutschem Boden, Gallier auf gallischem Boden, an dieser Industrie hatten, ob sie selber in derselben thätig waren und so auch dasjenige, was in jenen Gegenden aus diesen Jahrhunderten der Kaiserzeit gefunden worden, zum Teil wenigstens Arbeit ihrer Hände ist, das lassen wir einstweilen dahin gestellt. Ohne Zweifel wurde auch in dieser Kaiserepoche vieles aus italischen und anderen Städten des Römerreichs nach dem Norden und also auch nach Germanien importiert, doch ebenso sicher, was in der vorausgegangenen Epoche nicht der Fall war, auf dem eroberten und kultivierten Boden fabriziert. Insofern haben die Franzosen recht, von einer gallo-römischen Industrie zu sprechen, und ebenso können die Deutschen von deutsch-römischer Arbeit sprechen. Der Ort der Entstehung spricht dafür, nicht aber der Charakter der Arbeit, der Technik wie der Kunst. Technik und Kunstgeschmack bleiben römisch, solange die Römerherrschaft dauert. Erst als diese zu Ende ist und deutsche Völkerschaften nach der Völkerwanderung auf dem romanisierten Boden in ihren neuen oder alten Sitzen bleibend werden, da gesellen sich fremdartige Elemente zu jenen Kunsttechniken, welche die Römer geübt und den Germanen hinterlassen haben. Erst von diesem Moment an,

etwa vom Ende des fünften Jahrhunderts unserer Zeitrechnung, kann man von einer deutschen Industrie, von einer deutschen Kunstarbeit reden. Was vor dieser Zeit auf dem deutschen Boden der Römerherrschaft gefunden worden, das scheidet sich in seinem Charakter sowohl von dem, was der Zeit vor der römischen Eroberung angehört, als auch von dem, was nach dem Untergange des abendländischen Römerreichs entstanden, obwohl es nach beiden Seiten hin Verwandtschaft zeigt und zeigen muß. Es muß die Verwandtschaft zeigen, sagen wir, denn wie rückwärts die Quelle im Etruskischen und Hellenischen liegt, so bildet es wieder seinerseits die Quelle für das, was aus den fränkischen und allemannischen Gräbern der Merowingerzeit an das Licht gebracht worden, für dasjenige, was man, wie später gezeigt wird, zum erstenmal als deutsche Arbeit bezeichnen kann.

Von jenen deutsch-römischen Arbeiten, d. h. von den Funden der römischen Kaiserzeit auf deutschem Boden, sei nur einiges besprochen, was für die Folgezeit Bedeutung hat. Hierher gehört, als einer der ersten Industriezweige — der ersten nach Zeit und Bedeutung — die Töpferei. Thongefäße wie Holzgeräte, wenn es nicht noch ausdrücklich von römischen Schriftstellern versichert würde, müßten wir auch so der heimischen Arbeit in ältester Zeit zuschreiben; alle Völkerschaften kennen und fabrizieren Thongefäße sozusagen ureigentümlich. So finden sie sich auch überall auf germanischem wie skandinavischem Boden aus einer Zeit, welche dem ältesten Import, wenn nicht voraufgeht, doch gleichzeitig ist. Es ist Arbeit für den Hausgebrauch, bei der von Kunst wenig oder gar nicht die Rede ist, wenn man nicht ein paar Zickzacklinien dafür halten will, welche allerdings den Anfang der Ornamentation bilden. Die Drehscheibe ist noch unbekannt, die Formen sind weitbauchig, topfartig, plump — wenigstens soweit die Urnen aus den Grabhügeln urteilen lassen — meist nach unten gespitzt, mit der Hand gehöhlt und geformt. Finden sich Henkel, wie sie doppelt zum Anfassen für beide Hände vorkommen, so sind sie ebenfalls plump, wie aus einem angesetzten Stück Thon mit durchbohrtem Loch. Das Material ist grob, die Festigkeit durch den Brand sehr gering, die Oberfläche rauh, die Formung oft windschief, kurz die Töpferei steht auf ihrer ersten und untersten Stufe.

Nun giebt es allerdings auch Thongefäße sehr früher Zeit, welche dem zu widersprechen scheinen und schon auf eine höhere Stufe hinweisen. Man hat in schweizer und österreichischen Seen, auch in Hallstadt Topfscherben gefunden, deren vertiefte, in der Zeichnung freilich sehr einfache Ornamente, mit einer weißen, kreideartigen, wie es scheint erst nach dem Brande hinzugefügten Masse ausgefüllt sind, eine Kunstübung, die über das Primitive hinausgeht. Man muß aber bedenken, daß hier Italien nicht ferne ist, daß hier den Seen mit ihren Pfahlbauten entlang und über dieselben die Handelsstraßen von Süden her durch die Alpen ziehen und lange vor der römischen Herrschaft benutzt werden. Italischer Einfluß ist also nicht ausgeschlossen, vielmehr wahrscheinlich, um so mehr, als man verschiedentlich griechische Vasen in der Schweiz, am Rhein, selbst im Norden bei Stade an der Niederelbe gefunden hat, Gefäße, welche der Epoche der Vasenmalerei angehören, demnach mehr denn zweihundert Jahre vor unserer Zeitrechnung entstanden sein müssen, also eine gute Zeit, bevor die römischen Heere in die helvetischen, rhätischen und norischen Alpen eindrangen oder gar dieselben dem römischen Reiche anfügten.

Von jenen geschilderten Töpfen oder Urnen der Urzeit ganz verschieden sind die Thongefäße, welche, auf deutschem Boden gefunden, der römischen Kaiserzeit angehören. Sie tragen durchaus römischen Charakter, denjenigen einfachen und bestimmten Stil, welcher der griechischen Vasenmalerei gefolgt ist. Die Drehscheibe ist an die Stelle der Hand getreten, die Formen sind präzis gerundet, die Konturen mit bewußter Absicht gebildet, der rote oder gelbe, schwarze oder graue Thon fein bearbeitet und geschlemmt, alles hat sozusagen Schick und Art und weiset auf eine fertige Kunstübung. Es kann nun sein, daß vieles davon direkt aus Italien importiert worden, ebensowenig aber kann man sich der Überzeugung verschließen, daß das meiste davon auf deutschem Boden, und zwar in der Nähe dort, wo es gefunden, auch fabriziert worden. Römische gebrannte Ziegel bestätigen überall den Brand von Thonwaren. Ja man kann und muß annehmen, daß sich in einzelnen Gegenden oder Städten eine blühende Thonwarenindustrie herausgebildet hat, die ihren römischen Charakter bewahrte, solange als die Römerherrschaft dauerte. Zumal gilt das vom Mittel- und vom Niederrhein, und wenn uns nicht in den „dunklen" Jahrhunderten des Mittelalters die Fäden der Kulturgeschichte abgeschnitten wären, wenn unsere rückwärts gelenkten Nachforschungen sich nicht spurlos verlaufen, nicht auf einen Mangel jeglicher Nachricht über eine bestimmte Zeit hinaus stoßen würden, so kämen wir wahrscheinlich zu der Kunde, daß die im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert so blühende „Krugbäckerei" im Nassauischen sowie im Kölner Lande direkt auf die römische Thonwarenfabrikation der Kaiserzeit zurückzuführen wäre.

Dieser Töpferei ging gleicherweise eine römische Glasfabrikation zur Seite, eine Industrie, die erst entstehen konnte, als sie in Italien selber zu einem hochausgebildeten Kunstzweige sich entfaltet hatte. Und das war im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit geschehen. Auch hier mag mancherlei, das noch aus dieser Epoche gefunden worden, von Italien her eingeführt sein, wie denn viel früher schon die bunten kleinen und großen Millefioriglasperlen, welche man in den Grabhügeln gefunden, durch die Phöniker nach dem Norden gebracht sein mögen. Sie gleichen auf ein Haar ihren altägyptischen Vorbildern. Ebenso Armringe, Fingerringe, Haarnadeln von buntem oder farbigem Glas. Daß die Römer die bei ihnen neu erblühende Glasindustrie nach anderen Ländern gebracht, wird z. B. von Spanien und Gallien ausdrücklich gesagt. Was aus der Kaiserzeit an Glasgerät in den Rheingegenden gefunden worden, bekundet durchaus römische Art in der Technik und klassisches Formengefühl. Es ist fein geformt, gestreift, gerippt, mit gezogenen Glasfäden, die leicht aufliegen, verziert, oft von ausgezeichneter Arbeit und alles echte Glastechnik, welche auf eine lange Übung hinweiset. Daß daran auch einheimische Arbeiter beteiligt gewesen, ist wahrscheinlich genug; die ganze Art muß aber als römisch bezeichnet werden.

Die erneute Blüte der Glasindustrie war auch wohl die Ursache, daß bei den Metallgegenständen aus der Kaiserzeit eine neue Erscheinung, eine neue Art der Technik auftritt, welche den früheren Bronzefunden gänzlich fehlt. Das ist das Email. Die Schmucksachen der Kaiserzeit tragen meistens ihre eigenen Formen, z. B. die ähnlich einer Armbrust geformten Fibeln, und wenn sich auch nicht immer bestimmen läßt, wann zuerst diese oder jene Form sich findet, so unterscheiden sie sich

doch merklich von den gleichen Fundstücken der vorrömischen Epoche. Mit Bestimmtheit aber läßt sich vom Email aussagen, daß es nicht vor der Zeit der flavischen Kaiser in den Grabstätten erscheint. Und wahrscheinlich wurde es auch nicht früher in der Weise, wie es gefunden wird, geübt.

Das Email als solches, ein dem Metall aufgeschmolzener farbiger Glasfluß, bestimmt, eine Metallarbeit farbig zu verzieren, ist uralt. Es hat, der Glasindustrie folgend, seinen Weg von Ägypten aus über Griechenland nach Italien genommen. Die griechischen Goldschmiede haben es sehr fein mit ihrem zierlichen Goldschmuck zu verbinden gewußt. Wie aber die Blüte der Glasindustrie in Italien und im Westen des Römerreichs erst im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit sich erhob, so auch das Email als ein aus Glasmasse bestehender Schmuck. Dem scheint nun freilich eine Nachricht des Sophisten Philostratos zu widersprechen, der gegen Ende des zweiten und im Anfang des dritten Jahrhunderts lebte und gelegentlich von Bilderbeschreibungen eine Bemerkung macht, welche gewöhnlich auf Email gedeutet wird. Er sagt nämlich — nur von Hörensagen — daß „die Barbaren im Okeanos dem glühenden Erze Farben aufschmelzen, welche erstarren, wie Stein werden und das Gemalte erhalten.“ Wenn diese Stelle nicht, wie Lindenschmit vermutet, später interpoliert ist, so muß sie doch eine andere Erklärung fordern als diejenige, welche daraus folgert, daß den Römern das Email zu jener Zeit unbekannt gewesen sei. Ob mit den Barbaren im oder am Okeanos die Briten und die am Meer wohnenden Gallier oder wer sonst gemeint ist — wahrscheinlich weiß es der Verfasser selber nicht, nach der Unklarheit der Stelle zu urteilen —, ob jene Völkerschaften das Email geübt haben, was wir bezweifeln, soll hier, wo es sich um die Fundstücke auf deutschem Boden handelt, nicht untersucht werden: sicher ist aber, daß die Römer eben in dieser Zeit das Email gekannt haben und daß es auf deutschem Boden als römische Arbeit gefunden wird. Es kommt an Gefäßen vor, an Schmuckstücken und sonst Gegenständen verschiedener Art, insbesondere als Bedeckung scheibenförmiger Fibeln, und ist und wird gefunden auf den Friedhöfen römischer Lager zu Xanten und Mainz, und sonst so häufig, daß alle betreffenden Museen Beispiele besitzen.

Nicht alles aber, was wie Email auf diesen Gegenständen aussieht, ist es auch. Man findet, und zwar auf den Bronzen älteren Stils, Vertiefungen, die wie mit einer farbigen Harzmasse ausgelegt erscheinen, andere, in welche eine Paste oder Kittmasse eingelassen und wahrscheinlich durch Erhitzung befestigt ist. Auch diese letztere Art gehört noch den letzten vier Jahrhunderten vor unserer Zeitrechnung. Bei manchen Gegenständen ist aus mangelnder Untersuchung die farbige Masse noch unbestimmt. Das eigentliche echte, aus Glasfluß bestehende Email, zu dem jene älteren Verzierungsweisen wie Vorstufen erscheinen, beginnt im Abendlande, wie gesagt, im ersten Jahrhundert n. Chr., und zwar in der Form des champlevé oder des Grubenschmelzes. Diese Art gräbt aus dem Metall die Tiefen heraus, welche die Schmelzmasse aufzunehmen haben. Die Technik ist bereits mit einer großen Vollkommenheit geübt, indem ohne Metalltrennung Farbe an Farbe gesetzt und doch ihr Zusammenfließen vermieden ist. Auch die andere cloisonné oder Zellenschmelz genannte Art, welche die Vertiefungen zur Aufnahme der Masse Zellen gleich aus schmalen, auf die Schneide gesetzten Metallbändchen aufbaut, war den römischen

Goldschmieden auf deutschem Boden nicht unbekannt, sie erscheint aber erst im vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung.

Die Übung der Emailtechnik hier auf rheinischem Boden, insbesondere am Niederrhein, als römische Arbeit zu konstatieren, ist von besonderer Wichtigkeit, teils um des Emails selbst willen als eines edlen Zweiges der höheren Goldschmiedekunst, teils wegen der Kontinuität in der Geschichte und des plötzlichen, sonst unerklärlichen Auftretens einer Emaillierkunst auf dem gleichen Boden ein gutes halbes Jahrtausend später. Wir werden darauf zurückkommen und alsdann uns dieser römischen Kunst zu erinnern haben.

In Bezug auf jene zweite der Schmelzkünste, das Zellenschmelz (émail cloisonné) ist jedoch nicht zu verhehlen, daß ihr Erscheinen überhaupt in so früher Zeit, im vierten Jahrhundert, vielerseits bezweifelt wird. Nicht daß diese Emailart nicht schon vorgekommen wäre, denn das alte Ägypten hat sie auf seinem Goldschmuck bereits gekannt; aber man nimmt an, erst die byzantinische Kunst habe sie wieder in Übung gebracht, und nicht vor dem sechsten Jahrhundert oder später noch. In der That, so sicher und häufig das Grubenschmelz auf römischen Bronzearbeiten sich findet, so schwer ist das Zellenschmelz nachzuweisen, und es ist bemerkenswert, daß, wo das spätere byzantinische Zellenschmelz die verschiedenen Farben durch die Metallbänder auseinander hält, jenes römische Grubenschmelz unbedenklich und scharf in kleinen Mustern Farbe an Farbe setzt und sie so, wie schon erwähnt, vor dem Zusammenfließen zu bewahren weiß.

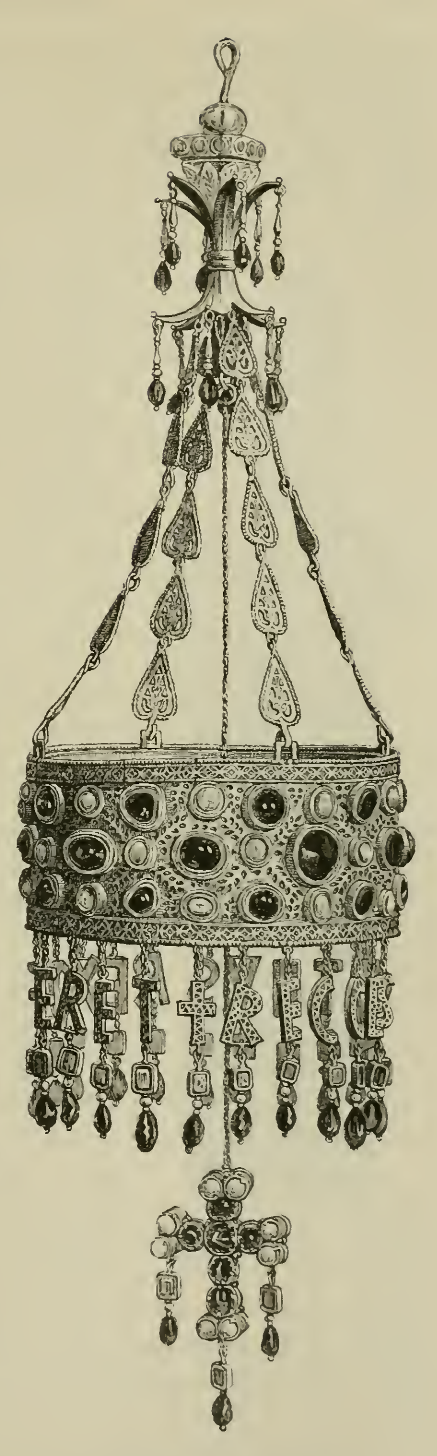
Jener Zweifel an der frühen Existenz des Zellenschmelzes, das unter allen Umständen in dieser Epoche eine seltene Erscheinung bleibt, gründet sich aber insbesondere auf die Nebenexistenz einer Verzierungsweise, welche dem Zellenschmelz sehr ähnlich ist und gerade so aussieht, als ob sie entweder der Vorgänger desselben oder eine unvollkommene, um nicht zu sagen barbarische Nachahmung sei. Goldplatten bilden bei der einen wie der anderen Verzierungsart die Grundlage, auf welche mit aufgelöteten Goldbändchen, die auf der scharfen Kante stehen, die nötigen Vertiefungen oder Zellen in bestimmter Zeichnung hergestellt sind. Während aber beim echten Zellenschmelz die pulverisierte Emailmasse im Feuer aufgeschmolzen ist, sind bei dieser Nebenart gefärbte Glasstückchen auf kaltem Wege in die Zellen eingesetzt und mechanisch befestigt. Der Effekt ist derselbe, und man muß genau zusehen, um sich zu überzeugen, daß man nicht echtes Email vor sich hat. Die französischen Kunstgelehrten bezeichnen dieses, wie man wohl sagen kann, falsche Email cloisonné mit dem treffenden Ausdruck Verroterie cloisonnée, den wir etwa, da wir noch kein Wort dafür haben, mit Zellenglasverzierung wiedergeben können.

Die Zeichnung bei dieser Verzierungsart ist äußerst einfach: es sind fast immer quadratische oder rautenförmige Stückchen, oder es sind Kreise und Zirkelschläge, welche das Muster bilden. Durchweg ist das Material rotes, helleres oder dunkleres Glas, auch wohl mit Grün dazwischen. Zuweilen ist das Glas durch kleine Edelsteine wie gespaltene Granaten ersetzt. Technik und Wirkung sind dieselben. Figürliches kommt dabei nicht vor, wie bei dem Zellenschmelz der Byzantiner. Die Technik bietet demnach keine Schwierigkeit, und die Kunst dabei ist nicht groß.

Nun ist es bemerkenswert, daß sich die Beispiele dieser Zellenglasverzierung,

die durchaus nicht selten sind, überall auf den Spuren der wandernden und erobernden germanischen Völkerschaften finden, vom Schwarzen Meere angefangen bis nach Spanien und England. Sie finden sich an Kronen, an Schmuck jeder Art, an Gürtelschnallen und Gürtelbeschlägen, an Waffenstücken, an Gefäßen und Geräten. Im fernen Osten erscheint das Zellenglas bei jenem berühmten Fund von Petrossa in Rumänien (gegenwärtig in Bukarest)*), welcher als Schatz dem Ostgotenkönig Athanarich zugeschrieben wird. Es ist hier an einer Reihe barbarisch gestalteter Gegenstände gefunden in Begleitung, z. B. mit einer großen Schale, welche unzweifelhaft von griechisch-byzantinischer Herkunft ist. Man hat am entgegengesetzten Ende Europas zu Fuente da Guarrazar bei Toledo eine Anzahl größerer und kleinerer goldener Kronen gefunden, welche durch angehängte Kreuze als Votivkronen bezeichnet werden. Sie befinden sich gegenwärtig in den Sammlungen von Paris und Madrid. Goldene Buchstaben, die mit Kettchen ringsum gehängt sind, welche die Namen der westgotischen Könige Svinthila (621—631) und Recesvinth**) (653—672) ergeben, lassen zwei der bedeutendsten dieser Kronen entweder als ehemaliges Eigentum oder als Weihgeschenk der genannten Könige erscheinen. Diese Kronen, der Form nach ein einfacher breiter Goldreif, sind gleich den Buchstaben mit Zellenglas verziert, daneben auch mit Perlen, Saphiren und anderen Steinen. Die ganze Erscheinung hat unleugbar etwas Barbarisches, durchaus nichts, was an antike klassische Art und Kunst erinnert. (S. Abb. 1.)

Gleicherweise in Paris ist ein anderer schon älterer Fund aufbewahrt, ein Fund

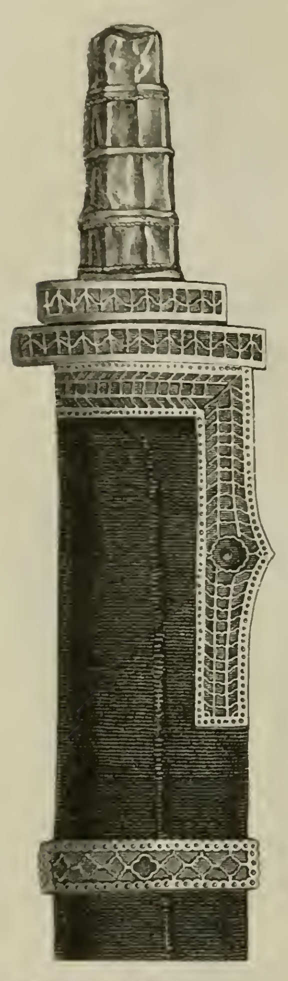


1. Votivkrone des Königs Recesvinth.

*) Abgebildet in The treasury of Petrossa. Arundel Society.

**) Abgebildet bei Labarte Hist. des arts, und Bock, Kleinodien des h. röm. Reichs.

von fränkischer Herkunft, der in sehr reichlicher Weise mit rotem Zellenglas verziert ist. Im Jahre 1653 entdeckte man in Tournay das Grab des merowingischen Königs Childerich (gest. 481). Ein Ring mit Namensinschrift („Childerici regis"), sowie zahlreiche mit den Gegenständen gefundene Gold- und Silbermünzen lassen darüber keinen Zweifel.*) Von den Gegenständen, die mancherlei Schicksale durchgemacht haben, bis sie Ruhe und Sicherheit in den Sammlungen des Louvre gefunden, ist nur ein Teil erhalten geblieben. Es ist die Scheide des Schwertes mit ihrer Verzierung (die Klinge ist gleich zerfallen), ein viereckiges Plateau, ein Becher und verschiedene Schmuckgegenstände, sämtlich von Gold und ganz oder teilweise mit rotem Zellenglas besetzt. An Schwertgriff und Scheide (s. die Abb. 2) tragen alle goldenen Teile diese Verzierung, am Plateau der Rand, sowie ein Kreuz in der Mitte, um den Becher ein einfacher Blätterkranz. Ein anderer in Frankreich befindlicher, mit Zellenglas verzierter Gegenstand läßt sich ebenfalls auf bestimmte Persönlichkeiten und eine bestimmte Zeit zurückdatieren. In der Abteikirche von Chelles in der Diözese von Paris befindet sich ein großer Becher oder Kelch, welchen die merowingische Königin Bathilde, Gemahlin Chlodwigs II., dieser von ihr im Jahre 622 gegründeten Stiftung geschenkt hat. Der Becher**) gilt für eine Arbeit des heiligen Eligius, Bischofs von Noyon, den die fränkischen Könige Clotar und Dagobert vielfach als ihren Goldschmied beschäftigt hatten, bis er im Jahre 640 Bischof wurde. Der Becher ist in Schachbrettmustern, die in senkrechte Streifen eingeordnet sind, rings mit Zellenglas bedeckt. Nach dieser Herkunft muß er also im Lande selbst verfertigt ein. Ein Kästchen mit Zellenglas, das in der Kirche von St. Maurice in Valais aufbewahrt wird, trägt sogar die deutschen Namen Undiho und Ello. Seine Verzierung mit Zellenglas weiset es ebenfalls dieser Epoche zu. Auch auf lombardischem Boden giebt es Beispiele. Der berühmte Domschatz von Monza, der die ältesten künstlerischen Erinnerungen dieses als Barbaren in Italien eingebrochenen deutschen Stammes enthält, besitzt unter anderen Gegenständen, welche von der Königin Theodelinde, der Gemahlin Agilulfs, herrühren, die beiden Deckel eines Evangeliariums***), welche, aus goldenen Platten bestehend, um den Rand sowie in der Mitte mit besonders gut und genau gearbeiteter Zellenglasverzierung geschmückt sind. Eine lateinische Inschrift besagt sie als Geschenk der Königin Theodelinde und läßt damit



2. Schwert des Königs Childerich. Griff und oberer Teil der Scheide.

*) Abgebildet bei Labarte. **) Abgebildet bei de Linas, Orfévrerie mérovingienne, Oeuvres de St. Eloi. ***) Abgebildet bei Labarte und Bock.

über die Herkunft wenig Zweifel übrig. Sie gehören also ebenfalls dem Anfang des siebenten Jahrhunderts an. Dagegen besitzen die beiden Votivkronen, welche von jenem Königspaare gewidmet worden, kein Zellenglas, und die berühmte eiserne Krone, deren Entstehung ebenfalls auf jene Königin zurückgeführt wird, ist in einer Weise mit wirklichem und dichtem Zellenschmelz verziert, welche sie als eine Arbeit späterer Zeit, etwa der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts, erscheinen läßt.

Wir gedenken nicht weiter der zahlreichen Schmuckstücke aus Zellenglas und Gold, welche die Grabstätten dieser Epoche vom fünften bis zum siebenten Jahrhundert auf den Sitzen der deutschen Eroberer an das Licht gebracht haben. Wir konstatieren, daß sie vorhanden sind, und fragen weiter nach der Herkunft dieser Gegenstände, nach ihren Verfertigern. Da stehen sich nun zwei Ansichten schroff gegenüber, selbst unter den französischen Gelehrten. Während Ferdinand de Lasteyrie, der über die Kronen von Guarrazar geschrieben hat, alle diese Arbeiten ausnahmslos den germanischen Völkerschaften als ihre eigene Art zuweiset, die sie aus ihren früheren Sitzen in die eroberten Länder mitgebracht hätten, wollen andere ihre Entstehung von Byzanz herleiten.

Es kann nun wohl sein, daß die Technik in der That ihren Weg über Byzanz genommen hat, oder wenigstens von Osten gekommen ist, denn sie war bei den Persern der Sassanidenzeit gekannt und geübt. Steine, echte wie falsche, also auch farbige Glasstückchen in Gold zellenartig einlegen, ist auch sonst (z. B. auf den goldenen Gefäßen des Fundes von St. Miklos im Wiener Antikenkabinett) als alte asiatische Kunsttechnik bekannt. Das Verfahren kann nun über Konstantinopel oder Rom oder über beide Wege zugleich zu den germanischen Völkerschaften gekommen sein. Daß es aber bei diesen selbständig geübt worden, scheint uns ebensowenig zweifelhaft in Hinblick auf so barbarische Erscheinungen, wie sie die Fundstücke von Petrossa und die Kronen von Guarrazar zeigen, die unmöglich im feinen Byzanz, trotz der Entartung der griechischen Kunst, gemacht sein können. Ebenso beweiset die lateinische Inschrift bei den Buchdeckeln der Theodelinde mindestens italische Arbeit, wenn man sie nicht als lombardische betrachten will. Die Thätigkeit des heiligen Eligius zeigt, wie sehr die Goldschmiedekunst unter den Merowingern heimisch geübt wurde. Er nahm sogar einmal zwei gefangene Germanen, einen Sachsen Tillo und einen Schwaben Titnen, die er auf dem Sklavenmarkt losgekauft hatte, als Gehilfen in sein Atelier. Zwei deutsche Namen, wie erwähnt, trägt auch das Kästchen von St. Maurice in Valais.

Wenn also auch die germanischen Völkerschaften diese Kunst der Zellenglasverzierung von den Griechen und den Römern gelernt haben, so kann doch kein Zweifel sein, daß sie dieselbe eigen und selbständig ausgeübt haben. Und das ist keine isolierte Erscheinung. Vielmehr beginnt von dieser Zeit an, vom Ende des fünften Jahrhunderts etwa, d. h. von dem Zeitpunkt, wo die erobernden germanischen Völkerschaften in den romanisierten Provinzen des römischen Kaiserstaates seßhaft wurden und neue Reiche gründeten, eine eigentliche deutsche Goldschmiedekunst, ja die deutsche Kunstindustrie überhaupt, wenn auch fast nur von jener, von der Goldschmiedekunst, sich die Zeugen in ihren Arbeiten erhalten haben.

Es beginnt, wie gesagt, eine neue, die erste originale Epoche. Von den beiden

Epochen, die ihr voraufgegangen sind, reichte die erste, im Dunkel der Vorgeschichte beginnend, bis zur römischen Eroberung und zur Gründung römischer Städte, das ist bis in den Anfang der Kaiserzeit. Es ist die Epoche des Imports, der Metallgeräte, der Waffen und Schmucksachen aus den Kulturstätten des Mittelmeeres und insbesondere aus Italien und den etruskischen Städten. In der zweiten Epoche, die Kaiserzeit umfassend, blühen die römischen Städte am linken Ufer des Rheines und im Süden Deutschlands südwärts des großen Limes, der vom Mittelrhein zur Donau zieht, und südlich von der Donau empor, und mit ihnen erwächst eine römische Industrie, eine römische Kunst, eine römische Kultur, römischer Luxus. Augusta Trevirorum. die Kaiserstadt an der Mosel, längere Zeit die Residenz der Regenten der westlichen Provinzen, schmückt sich würdig dieser Bedeutung. In Töpfereien, in edlem und unedlem Metallgerät, in Mosaiken, Bädern, Bauanlagen und Bauwerken sind reichlich die Zeugen dieser römischen Epoche vorhanden.

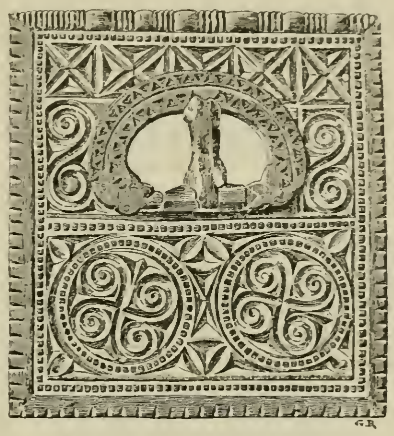
Die Sturzwellen der Franken, Goten, Alamannen, Burgunder u. s. w. löschen überall die Römerherrschaft aus, nicht aber die Industrie, welche von ihr geschaffen worden. Würde es nicht durch viele deutsche Namen auf Thongefäßen und anderen Gegenständen bezeugt sein, so müßte man auch so annehmen, daß die Römer wie als Soldaten, so auch zur Mithilfe an friedlicher Arbeit die Einheimischen heranzogen, sie als Gehilfen in die Werkstätten nahmen und ihnen die Künste lehrten, die sie besaßen und übten. Freilich, der Stil, der Geschmack, die Form blieb römisch, die Inschrift lateinisch, auch wo der Name deutsch ist, z. B. Ingeldus ficit (statt fecit). Es werden auch ausdrücklich an der Grenze die barbari aurifices erwähnt, womit deutsche Goldschmiede oder Goldschmiede von germanischer Herkunft gemeint sind.

Solche Zustände fanden jene erobernden Völkerschaften vor, als sie statt der früheren Plünderungszüge nunmehr von den Provinzen Besitz ergriffen und neue Reiche zu gründen begannen. Sie fanden Töpfer, Glasmacher, Metallarbeiter, die ihres Stammes waren, in Besitz vieler erlernter, von ihren Lehrmeistern lange geübter Künste. Manches freilich, was die Römer geschaffen hatten, ging unter den Fußtritten der Barbaren zu Grunde, aber bald lernten dieselben nicht bloß den Wert des Metalls, sondern auch die Kunstarbeit schätzen. Sie selber, so die merowingischen Könige der Franken, umgaben sich mit Luxus, sammelten Kunstschätze, wurden Besteller und ließen arbeiten, und da sie Christen geworden, begabten sie Kirchen und Klöster mit kostbaren Werken eigener Art und eigener Arbeit.

Zu dieser eigenen Art hatten die erobernden Stämme, was die Technik betrifft, zwar nichts mitzubringen gehabt. In dieser Beziehung hatten sie alles zu lernen und haben es bald gelernt. Und doch brachten sie ein eigenes Element der Kunst mit, welches rasch genug Aussehen und Art all der Gegenstände veränderte, mit denen sie ihre Waffen und Geräte schmückten. Franken, Alamannen, Burgundionen fuhren noch lange fort, auch nachdem sie die römische Sitte der Friedhöfe und der Reihengräber und selbst das Christentum angenommen hatten, Waffen und Schmuck und Geräte in den Gräbern beizusetzen, und zahlreich sind dieselben in der Schweiz, in Süddeutschland, am linken Rheinufer wieder an das Licht gekommen. Ganze Friedhöfe sind geöffnet worden, und ihr Inhalt hat gewissermaßen einen neuen Kunststil enthüllt. Die Gegenstände reichen vom Ende des fünften bis zum Anfang des achten

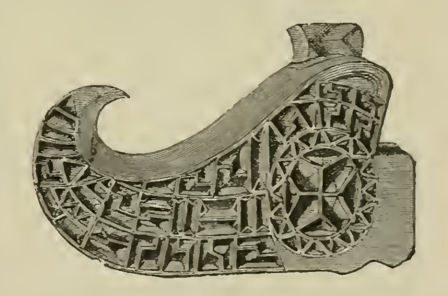
Jahrhunderts, und lassen einen gewissen Fortschritt in der Vollendung erkennen, deren Höhe in das siebente Jahrhundert fällt.

Wie aber konnte es sein, daß diese Völkerschaften, denen wir doch bisher, im Gegensatz zu Rom und Italien, die Kunstübung absprechen mußten, dennoch den von den Römern erlernten Künsten ein neues Element hinzuzufügen, ja dieselben ornamental umzuändern vermochten? Wenn ihnen auch die feineren Künste fehlten, so waren ihre Arbeiten, ihre Kleider, ihre Bauten, ihre Gefäße doch nicht jeder Verzierung bar. Nach Tacitus verstanden sich die germanischen Frauen auf Verzierung der Kleider durch Stickerei und die nordischen Stämme setzten buntes Rauchwerk zusammen. Weder das eine noch andere hatte freilich einen Einfluß auf die Gegenstände, welche den fränkischen und alamannischen Gräbern entnommen sind, wohl aber die Verzierungen der Bauten und des sonstigen Holzgerätes. Es ist freilich davon aus so früher Zeit nichts auf uns gekommen, was direkt Existenz und Art dieser Verzierungen bestätigte, aber schon der Giebelschmuck der angelsächsischen Häuser, der „gehörnten Halle", mit Hirsch- und Pferdeköpfen, wie er noch auf den Bildern der ältesten angelsächsischen Manuskripte erscheint, setzt eine gewisse und lange Übung in der Holzschnitzerei voraus.



3. Gürtelschnalle aus merowingischer Zeit.

Nun aber, und das ist die Hauptsache, zeigt die Art der Verzierung auf den Fundstücken der germanischen Gräber dieser Epoche, daß dieselbe vom geschnitzten oder vielmehr geschnittenen Holze auf Metall übertragen sein muß — eine Erscheinung, die bisher wohl noch nicht hinlänglich in Mitrechnung gezogen worden. Die vertieften Ornamente auf den Fibeln und Spangen, den Gürtelschnallen und Beschlägen sehen nicht wie graviert aus, sondern wie mit dem Messer eingeschnitten. Es ist der sogenannte Kerbschnitt, wie wir heute sagen, der noch vor nicht langer Zeit an der Nordsee, bei den Friesen, in Schleswig-Holstein, Dänemark ꝛc. zu Hause war und heute wieder als Handarbeit in den Volksschulen eingeführt werden soll. Zahlreiche Hausgeräte, groß und klein, für die Wohnung wie für die Küche, sind noch vorhanden, bei denen die Ursprünglichkeit in Technik wie in der Zeichnung unverkennbar ist. Wir können nicht einen Augenblick zweifeln, daß solche Kerbschnittornamentation durch jene deutschen Völkerschaften vom Holzgerät auf ihre Metallarbeiten übertragen worden. (Abb. 3.)

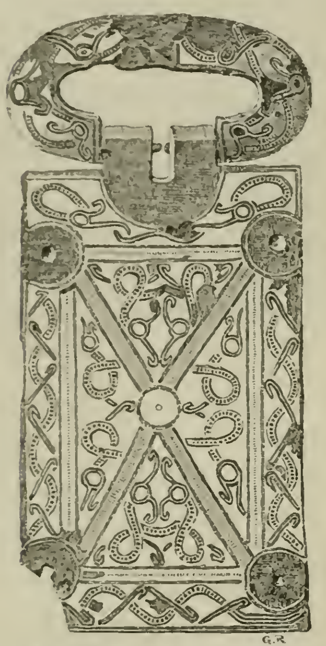


4. Sogenannter Totenschuh, Zierstück aus Holz im Kerbschnitt.

Was von solchem Holzgerät mit Kerbschnittverzierung in den Grabstätten vorhanden gewesen sein mag, hat freilich die Zeit vernichtet, jedoch nicht gänzlich. Aus

einem Totenbaum der alamannischen Gräber am Lupfen bei Oberflacht hat man mit anderen Gegenständen Holzgeräte hervorgezogen, welche mit vorn gebogener Spitze eine entfernte Ähnlichkeit mit Schuhen haben und daher wohl als „Totenschuhe" bezeichnet worden sind.*) In anderer Stellung gesehen, gleichen sie eher Vogelköpfen. Vermutlich waren sie Zierstücke am Bau oder Hausgeräte. Dem sei, wie ihm wolle; was hier interessiert, ist, daß diese Gegenstände auf ihren platten Seitenflächen mit denselben geradlinigen und rosettenartigen Ornamenten im wirklichen Kerbschnitt verziert sind, wie der Metallschmuck aus den gleichzeitigen Grabstätten. (Abb. 4.)

Aber dies ist nicht das einzig Neue und Eigentümliche. Auch Form und Gestalt des Ziergerätes sowie die Motive des Ornamentes ändern sich. Wir haben auch hier vorzugsweise die Metallgegenstände im Auge, denn was die Töpfereien betrifft, so finden sie sich zwar reichlich in diesen Gräbern, ohne aber große Originalität zu zeigen. Sie haben allerdings bestimmtere Formen und reichere Entfaltung der einfachen Urelemente der Zeichnung, der Linien, Zacken, schachbrettartigen Muster, erheben sich mit denselben zu Sternen und Rosetten und geben zum öfteren deutsche Namen als Verfertiger. Als Gegenstände eines Zweiges der Kunstindustrie stehen sie aber weit hinter den Metallgegenständen zurück. Die Töpferei als Kunstzweig entwickelte sich in Deutschland erst um ein Jahrtausend später.



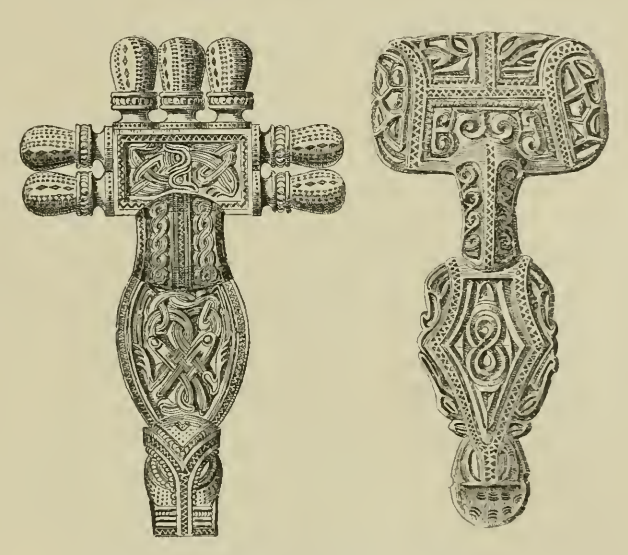
5. Gürtelschnalle von Eisen mit Silber, aus merowingischer Zeit.

Die neue Ornamentation auf den Metallgegenständen besteht in den durchschlungenen Linien, Bändern, Riemen, oder wie man das ausdrücken will, eine Verzierungsweise, welche zum Teil noch gleichzeitig, zum Teil in den nachfolgenden Jahrhunderten auf den Miniaturen in den Manuskripten der lombardischen, fränkischen und irischen Schule zu so überaus kunstvoller oder vielmehr künstlicher Ausbildung gelangt ist und erst im romanischen Stil ihr Ende findet. Es ist schon auf den Gegenständen dieser Grabstätten des sechsten und siebenten Jahrhunderts vorhanden, was für die Initialen der romanischen Epoche so charakteristisch wird, die Umwandlung dieses verschlungenen Riemenwerks in Vogelgestalten, Schlangen, Drachen, deren Leiber, Hälse und Füße sich durcheinander schlingen, um einerseits mit einem Kopf, anderseits mit einem Schwanz zu endigen. Hier auf den Grabfunden kann man diese Verzierung entstehen sehen. Anfangs, auf den älteren Gegenständen, ist es wie vereinzeltes Gewürm, das sich krümmt und wie zufällig, nur um den leeren Raum zu beleben, auf der Fläche sich befindet, ohne Ordnung, ohne Symmetrie.

*) Abgebildet bei Lindenschmit im 2. Bde., 7. Heft.

Dann verschlingen sich die Krümmungen, füllen kleinere Abteilungen und bedecken endlich, zu einem regelrechten System entwickelt, die ganzen Flächen. Sie finden sich ebenso vertieft und kerbschnittartig ausgeführt, wie in den flachen Ornamentationsweisen, welche diesen Gegenständen zu eigen sind. (Abb. 5 u. 6.)

Diese phantastische Verzierungsweise steht aber nicht allein. Hat sie schon die einfacheren Elemente des Kerbschnittes neben sich, so kann es nicht anders sein, daß sie auch antike Motive, Motive römischen Herkommens, daneben enthalten muß, wenn anders es richtig ist, daß jene germanischen Völkerschaften die Technik zu diesen Arbeiten von den Römern oder ihren römisch geschulten Landsleuten erlernt haben. Und so ist es auch. Zumal als kleine Füllstücke der Zwischenfelder oder als Umrahmungen finden sich Mäander, Palmetten, Voluten, Ranken, Akanthus nach antiker Art in Verbindung mit jenem heimischen Ornament, allerdings in verwilderter Gestalt, wie es nicht anders zu erwarten ist.



6. Fibeln aus fränkisch-alamannischen Gräbern.

Auch die Formen können einen gewissen barbarischen Charakterzug nicht verleugnen. Die Spangen und Schnallen und Gürtelbeschläge sind viel größer und plumper in der Form als ihre Vorgänger, weniger profiliert und weniger im Relief gearbeitet. Oft sind es verhältnismäßig Kolossalstücke. Eine Eigentümlichkeit ist die, daß die Enden häufig in Vogelköpfe auslaufen, deren Augen aus farbigen Glasperlen, gleich eingesetzten Edelsteinen, gebildet sind. Die Ränder der Gewandnadeln sind nicht selten mit einer Art freistehender Knöpfe umstellt.

Das Material ist häufiger als früher Edelmetall, insbesondere Silber, aber auch Eisen und dieses wieder mit Silber und Gold in echter uralter Tauschierarbeit verziert, und zwar in mehrfacher Weise. Es ist einerseits die Linientauschierung häufig geübt, indem in das gravierte Metall, sei es in Silber oder Eisen, die Golddrähte eingeschlagen sind. Diese Verzierung findet sich auch in Verbindung mit der zweiten Art. Diese belegt, wie es den Anschein hat, die ganze Oberfläche der Eisenstücke mit dünnem Silberblech, welches vermutlich heiß auf die aufgerauhte Fläche aufgeschlagen worden; alsdann wurden nach der Zeichnung Teile aus dieser Silberfläche wieder herausgenommen, so daß das schwarze Eisen, das nun wieder hervorkommt, die Zeichnung bildet. Das Gold tritt dabei in der Form der Tauschierung auf, aber auch so aufgetragen, daß es sowohl die kerbschnittartigen Vertiefungen wie ganze Teile blattartig belegt. So sind es drei Metalle, welche vereint bereits einen reichen farbigen Effekt

erzielen. Dazu kommt nun noch das Niello, das glänzende Schwefelsilber, welches wieder auf der hellen Silberfläche eine zarte schwarze Zeichnung bildet. Reicher Besatz mit kleinen Edelsteinen oder Glasperlen, eine sehr gewöhnliche Erscheinung, giebt die letzte Belebung.

Man wird zugeben, daß all diese Technik, das Gießen des Metalls, das Treiben, Ziselieren, Gravieren, Tauschieren, Vergolden, Niellieren, das Resultat jahrtausendlanger Arbeit und Übung, wohl nicht in den deutschen Wäldern, in den Ursitzen der Franken, Sachsen, Sueven u. s. w., erfunden worden, wohl aber, daß diese Völkerschaften sie auf dem romanisierten Boden erlernen konnten. Und hier ist es auch, wo Arbeiten solcher Technik reichlich gefunden werden. Es wird kaum nötig sein, die zahlreichen Grabstätten aufzuzählen. Leider sind es aber auch nur (oder fast nur) die Grabstätten, welche uns die Zeugen dieser fränkischen, alamannischen Kunstthätigkeit liefern, und wir müssen ihnen noch dankbar sein, denn sowie mit dem Christentum die Sitte nachläßt und endlich aufhört, den Toten Schmuck und Geräte beizugeben, sind wir von redenden Denkmälern jener frühen Kunstarbeit fast wie verlassen, bis wiederum die Kirche beginnt, ihre Schätze zu sammeln und zu bewahren.

Die Kirche ist es auch, welche wohl das einzige größere Kunstwerk erhalten hat, von den Arbeiten mit Zellenglas abgesehen, das noch dieser Epoche beizuzählen ist und nach seiner Art gänzlich den soeben beschriebenen Metallarbeiten der Grabstätten entspricht. Das ist der berühmte Tassilokelch im oberösterreichischen Stift Kremsmünster. Dieses Stift wurde vom Bayernfürsten Tassilo, dem letzten Herzog seines Stammes, den Karl der Große 788 in das Kloster sendete, im Jahre 777 gegründet und verschiedentlich mit Geschenken begabt und ausgestattet. Von diesen hat sich eben jener Kelch erhalten, nebst zwei Kandelabern, welche die Überlieferung ebenfalls als Geschenk auf den Herzog Tassilo zurückführt. Es mag wohl sein, daß dieses richtig ist, denn an dem hohen, mindestens in die Karolingerzeit hinaufreichenden Alter ist kaum zu zweifeln. Doch wollen uns beide nicht wie deutsche Arbeit erscheinen. Sie tragen fremdartige, orientalische Züge.

Anders ist es mit dem genannten Kelch. Daß er ein Geschenk des Herzogs und zugleich in seiner Zeit und in seinem Auftrag gemacht worden, bekundet die Inschrift in Niello, welche den Fuß umgiebt: TASSILO DVX FORTIS + LIVTPIRG VIRGA (sic!) REGALIS. Daß er von vornherein für die Kirche bestimmt war und nicht etwa schon als weltlicher Pokal gedient hat, wird durch die Bilder bezeugt, welche auf dem oberen Gefäß, der Kuppe, Christus und die vier Evangelisten in fünf Feldern darstellen und ebenso auf dem Fuß noch fünf Heilige in Brustbildern. Der Kelch hat in seiner Form nichts Antikes, vielmehr gleicht er mit seinen drei Teilen, der hohen Kuppe, dem runden Knauf und dem konkav sich erweiternden Fuß, welche ohne Zwischenglieder verbunden sind, völlig der Form des sogenannten Römerglases, nur ist er weit gewaltiger in den Dimensionen, denn seine Höhe beträgt 252 Millimeter. Seiner Technik nach könnte er den Grabstätten der Alamannen entstiegen sein, so sehr gleicht er ihren Fundstücken. Er besteht gänzlich aus Kupfer, in der oberen Hälfte gegossen, in der unteren getrieben; das Silberblech, in dessen Fläche die figürlichen Darstellungen und das sonstige Beiwerk mit Niello und Gold eingegraben, man möchte sagen eingeschrieben oder eingezeichnet sind, bedeckt in ovalen



LITHOGR R HÜLCKER. DRUCK AUG KURTH

GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

TASSILOKELCH IM STIFT KREMSMUNSTER



Feldern den größten Teil der Kuppe und des Fußes. Der Rand und die übrig gebliebenen zwickelartigen Felder zeigen kerbschnittartig eingegrabenes Ornament, das in den Tiefen und auf den Höhen mit Gold beschlagen ist; die Zeichnung des Ornaments bilden eben jene oben beschriebenen riemenartig verschlungenen Schlangengestalten, die hier wohl zum erstenmale auf einem kirchlichen Gegenstande erscheinen. Der Knauf ist mit kleinen Edelsteinen besetzt, auch eine Verzierung jener Schmuckarbeiten aus den Grabstätten, und ebenso findet sich auf den Armringen derselben das Motiv des kleinen, wie aus gereihten vergoldeten Knöpfen bestehenden kupfernen Ringes, welcher beweglich und drehbar die Kuppe vom Knaufe trennt. (S. die Abb. im Farbendruck.)

Es kann demnach wohl kaum ein Zweifel sein, daß dieser Kelch, wenn auch dem Schluß der Epoche angehörend — wir mögen etwa das Jahr 780 als die Zeit der Entstehung annehmen, wenn nicht genau 777 — durchaus von deutscher Arbeit ist und denselben Werkstätten entstammt, welche den Schmuck der Bayern und Alamannen geliefert haben. Fragen wir nach dem Orte der Werkstätte selber, so haben wir sie auf altbayrischem Boden zu suchen, und wir werden kaum irren, wenn wir an die alte Römerstadt Juvavia, an Salzburg, denken. So können wir diese erste dunkle Epoche, die Vorgeschichte der deutschen Kunstindustrie, in welcher wir uns überall auf dem Gebiet der Hypothesen, Vermutungen und Schlußfolgerungen befinden, mit einem historisch beglaubigten Werke abschließen.

Zweiter Abschnitt.

Die Epoche der Karolinger und der sächsischen Kaiser.

Wenn man die ganze Zeit von Karl dem Großen angefangen bis zum Beginn der Gotik, oder vielmehr zum Ausgange des romanischen Stils als eine einzige große Epoche betrachtet, als die Zeit der Vorbereitung und Ausbildung eines originalen mittelalterlichen, christlichen Stils, so muß man doch in diesem weiten Zeitraum, der mehr denn vier Jahrhunderte umfaßt, wieder drei Abschnitte unterscheiden. Den ersten Abschnitt bildet die Zeit der Karolinger, den zweiten das Jahrhundert der sächsischen Kaiser, den dritten die Blütezeit des romanischen Kunststiles, welche mit der Epoche des edleren Rittertumes, der epischen und der lyrischen Dichtung, zugleich mit der Hohenstaufenzeit zusammenfällt. Das gilt wie auf so vielen Gebieten der Kunst- und der Kulturgeschichte, so auch für die Geschichte der deutschen Kunstindustrie. Wir fassen die zwei ersten Abschnitte zusammen und widmen dem dritten ein besonderes Kapitel.

Man hat wohl die Epoche Karls des Großen und der Nachfolger aus seinem Geschlechte als eine Art Renaissance angesehen, als die erste Renaissance, als ein erstes Wiederaufleben oder Wiedererwecken der Kunst nach Art der Alten. Anderseits will man in ihr nur das endliche und völlige Aussterben aller Traditionen der antiken Kunst sehen, kaum noch ein Aufleuchten vor dem Tode. Richtig ist wohl weder das eine noch das andere, wenigstens auf unserem Gebiete. Die deutsche Kunstarbeit, sozusagen, hatte bereits begonnen, wie im vorigen Abschnitt nachgewiesen worden. Die germanischen Völkerschaften, welche von den romanisierten Provinzen des römischen Reiches Besitz ergriffen hatten und mehr oder weniger dauernde Staaten gegründet, hatten bereits ihr Eigenes der römischen Kunsttechnik hinzugebracht, und dieses ihr eigenes Element ging nicht verloren; es lebte in der karolingischen Zeit fort — Beispiele dessen sind die Malereien der Manuskripte — und gedieh im romanischen Stil zur höchsten Blüte. So muß man sagen, daß, wenn die Antike in dieser Zeit erstarrt, die Zeit doch schon ihr eigenes Kunstleben hatte, wie gering es auch war.

Denn das ist wieder zu viel gesagt, den Bemühungen Karls des Großen die Bedeutung einer Renaissance der Kunst zuzuschreiben. Die Erfolge waren klein, die Nachwirkung sehr zweifelhaft und in jedem Falle unbedeutend. Die Verpflanzung italischer Vorbilder, das Herbeischaffen antiker Säulen und Kapitäle, die Übertragung

altchristlicher Mosaiken, das alles weiset nicht auf das Vorhandensein einer neu-schaffenden Kraft. Das Beste und Eigenste, was unter Karl und seinen Nachfolgern geleistet wurde, war die Miniaturmalerei und daneben allenfalls die Elfenbeinschnitzerei, beides Künste, welche bereits an anderer Stelle geschildert worden.

Für uns, in Bezug auf die Kunstindustrie, steht wieder im Mittelpunkte die Goldschmiedekunst, wie in der Zeit der Merowinger, und man kann auch von der Epoche Karls des Großen sagen: die Geschichte der Goldschmiedekunst ist die Geschichte der Kunstindustrie. Und noch mit größerem Recht, denn „am Golde hängt, nach Golde drängt doch alles". In der That ist es so. Seit der Völkerwanderung ist es wie ein Goldfieber, das die Völker des Nordens ergriffen hat und nun auch in ihrer äußeren Erscheinung und in ihren Künsten zum Ausdruck gelangt. Das Römerreich hatte die Schätze eines Jahrtausends aufgehäuft, und die erobernden Barbaren wurden die glücklichen Besitzer. Die Könige und Fürsten der Goten, Franken, Burgunder legten sich Schatzkammern an. Karl der Große noch folgte dem Beispiel. Eine fränkische Prinzessin, die zu ihrem Verlobten, einem westgotischen König, geschickt wurde, nahm fünfzig Lastwagen, gefüllt mit Schätzen aller Art, mit sich, ein Reichtum, der ihr zum Verderben wurde. Und so waren nicht selten diese aufgehäuften Reichtümer Ursachen von Streit und Mord, wie man bei Gregor von Tours nachlesen mag. In diesen Schatzkammern wurzelt die Sage des Nibelungenhortes mit dem Verderben, das er seinem Besitzer bringt. Den Abglanz dieser Goldliebe, die Lust am „roten Golde" und seinem blitzenden Schein, lassen die Menschen und ihre Umgebung gleicherweise erkennen. Die Möbel werden vergoldet, Goldstoffe liefert Byzanz, das damals die Goldschmiedekunst vor allen anderen Künsten bevorzugte. In dieser Epoche geschieht es auch, daß die Schriften und Malereien ihren Goldgrund und ihre goldenen Lichter erhalten. Die Kleider der Vornehmen strotzen von goldenen Borten und Besatz, mit Gold sind Kopf und Fuß, Hauben und Schleier und Schuhe verziert. Karl der Große selber ging für gewöhnlich zwar einfach einher, außer bei großen festlichen Gelegenheiten, und nur sein Schwert war mit einem goldenen Knopf geschmückt, um so mehr Pracht und Glanz zeigen seine Gemahlin und Töchter, selbst wenn sie am frühen Morgen zur Jagd hinausreiten, wie es Angilbert in seinem Lobgedicht auf Karl den Großen beschreibt. Da glänzen goldene Kronen auf den Häuptern, goldene Spangen blitzen auf der Brust, goldene Schnüre schlingen sich durch die Haare, Gold und Edelsteine funkeln an der Kleidung, an Kopf, Hals, Armen und Händen.

Unter solchen Umständen mußte der große Kaiser bei seinen umfassenden Kunstbestrebungen auch der Goldschmiedekunst vor den anderen Kleinkünsten vorzügliche Sorge angedeihen lassen. Er bedurfte ihrer nicht bloß zum Glanz seines Hofes, sondern vor allem auch, die Kirchen, welche er gründete und baute, mit ihren Werken auszustatten. Wenn er Schätze sammelte, so waren es sicherlich nicht alles Werke, die er hatte machen lassen, oder die in seiner Zeit entstanden waren, aber ebensowenig fehlten sie. Die Kunst zu verbreiten, ordnete er an, daß in jeder seiner ihm gehörigen Ländereien ein Goldschmied sein sollte. Er begünstigte die Klöster und heiligen Stätten, in denen diese Kunst seit alters getrieben wurde, so St. Denys, wo einst der heilige Eligius gearbeitet hatte; er stellte mit Vorliebe kunstbegabte und

kunstgebildete Männer an die Spitze der Klöster oder Diözesen. So verlieh er Fontenelle an Ansigitis, der vordem die Werkstätte in Aachen geleitet hatte, St. Martin in Tours an den gelehrten und kunstverständigen Alcuin, St. Riquier bei Abbeville an Angilbert, der seinen Herrn als Dichter besang. Zum obersten Vorstand aller seiner Werkstätten hatte er Einhart gemacht, seinen späteren Biographen, der im Kloster zu Fulda erzogen und dort in allen Künsten, insbesondere aber, wie es scheint, in den Kleinkünsten ausgebildet worden. Er erhielt nach der Sitte des wissenschaftlichen Kreises, der den Kaiser umgab, den biblischen Beinamen Beseleel, das ist aber derjenige, der in Gold, Silber und Erz künstlich zu arbeiten, Steine zu schneiden und sie einzusetzen, auch in Holz zu zimmern verstand. Man kann also annehmen, daß Einhart vorzugsweise in Metallkünsten erfahren war. Nach der Weise der Zeit aber, welche noch keine Spezialisten bildete, die Kunst nicht individualisierte, war er wohl ein Meister in verschiedenen Künsten, variarum artium doctor peritissimus, wie ihn Rhabanus Maurus in einer Grabschrift nennt, indem er hinzufügt, daß er vielen mit seiner Kunst genützt und für seinen Fürsten viele Werke vollendet habe.

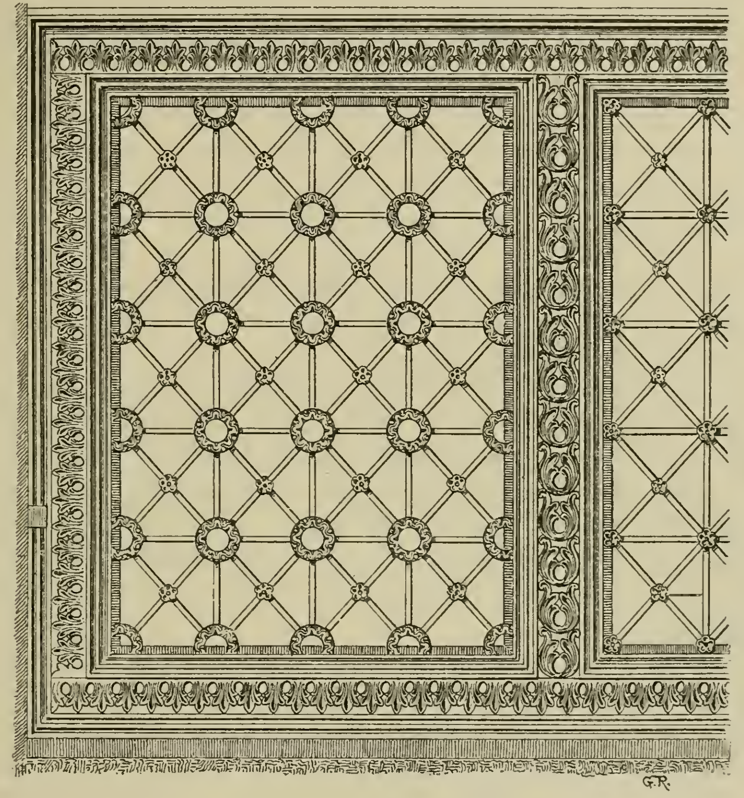
Von diesen Werken, so viele der Goldschmiedekunst angehört haben mögen, ist nun freilich nichts auf unsere Zeit gekommen, ebensowenig etwas, was mit Bestimmtheit auf Karl den Großen, auf seine Bestellung zurückgeführt werden kann. Die Miniaturmalerei und die Baukunst sind darin glücklicher. Die Arbeiten der Goldschmiedekunst sind zu Grunde gegangen, wie die Wandgemälde in den Palästen von Aachen und Ingelheim. Nur einige Bronzearbeiten größerer Dimensionen, die wenigstens in der Geschichte der Kunstindustrie erwähnt werden müssen, haben sich im Münster zu Aachen erhalten.*)

Es sind zwei große Thorflügel, welche den Haupteingang bilden, sechs kleinere, von denen vier dem Hauptthor zur Seite stehen, und zwei an der Ostseite des Oktogons, nebst acht Gitterschranken, welche sich auf der Empore des Oktogons befinden und die offenen Bogenhallen abschließen. Die großen Thüren sind einfach, je in acht Felder geteilt, die Felder flach und unverziert gelassen, aber von Ornamentbändern umgeben, das Ganze gleicherweise von Ornamentstäben umzogen. Nur zwei der Felder, diejenigen, welche der Höhe der greifenden Hand entsprechen, sind mit Löwenköpfen verziert, die ebenfalls in Erz gegossen sind und ehemals Ringe im Maule trugen. Ähnlich sind die kleineren Thüren, nur je in drei Felder eingeteilt. Anders jene acht Schranken, welche aus leichtem, durchsichtigem, in Rahmen gefaßtem Gegitter bestehen. (Abb. 7.) Die Muster sind verschieden, doch so, daß die gegenüberstehenden sich entsprechen und so eine Art Symmetrie hergestellt ist. Die Zeichnung besteht aus geraden Linien und gerade gekreuztem oder gebrochenem Stabwerk mit diagonalen Stäben dazwischen und mit Rosetten oder ähnlichem Schmuck auf den Kreuzungen. Die Umrahmung ist zum Teil aus Stabwerk gebildet, mit durchbrochenem Ornament, zum Teil aus kannelierten Pfeilern mit Akanthuskapitäl, deren Architrav, die Brüstung bildend, mit Akanthusvoluten geschmückt ist.

Würde es nicht von Einhart in seiner Beschreibung des Münsters ausdrücklich versichert, man würde auf keine andere Zeit der Entstehung schließen können, als auf

*) Abgebildet bei Bock, Karls des Großen Pfalzkapelle. (S. die Abb.)

die karolingische Epoche. Es ist daher unnötig, etwas anderes anzunehmen, als daß diese Erzgußarbeiten noch auf Befehl Karls des Großen gemacht worden sind, und zwar in jener Werkstätte, welche sich zu Aachen selber neben dem Münster befand. Es ist möglich, daß italienische Künstler bei diesen Werken thätig waren, denn etwas, was an fränkische oder überhaupt deutsche Kunstmotive erinnert, wie sie aus den Grabstätten der merowingischen Zeit bekannt geworden, ist nicht dabei. Thore und Gitter sind in allem und jedem Nachklang antiker Kunst. Die Perlstäbe und Eierstäbe, welche die Thüren umrahmen, die Akanthuskapitäle und Akanthusvoluten, die



7. Bronzegitter aus dem Münster in Aachen.

Löwenköpfe, die Motive des Gegitters selbst, alles ist antike Reminiszenz, wie willkürlich auch in Anwendung und Zusammensetzung, wie unvollkommen, wie roh auch die Arbeit ist.

Ob es mit der Goldschmiedekunst Karls des Großen ähnlich gewesen, ob auch sie noch von klassischen Motiven erfüllt war, ist schwer zu sagen, wahrscheinlich ist es nicht. Wie gesagt, ist nichts von seiner eigenen Zeit auf uns gekommen, nichts von dem gewaltigen Schatze, den er hinterlassen. Von demselben testierte er nur ein Dritteil an seine Erben, zwei Dritteile aber an die Kathedralen der einundzwanzig Erzdiözesen seines Reiches. Unter den Gegenständen befanden sich vier Tische, der eine

von Gold, die anderen drei von Silber, welche je mit einem Plane von Konstantinopel und Rom und mit einer Zeichnung der Weltteile und Sternbilder verziert waren. Woher sie stammten, wird nicht gesagt, doch die mit den Städteplänen waren wohl aus Byzanz und Rom gekommen, und auch der dritte wird in der einen oder der anderen dieser Städte entstanden sein.

Es wäre interessant zu wissen, wie weit die deutschen Motive aus den Gräbern der Alamannen und Franken, die, wie aus dem Tassilokelch ersichtlich, noch in karolingischer Zeit in den künstlerischen Dienst der Kirche getreten waren, auch an denjenigen Gegenständen, welche Karl der Große machen ließ, Anwendung gefunden hatten. Leider ist bei dem Mangel aller und jeder vorhandenen Beispiele nichts darüber zu sagen, noch zu wissen. Mit dem fortschreitenden Christentum hören die Gräber auf, Gegenstände des Lebens mit den Leichen in sich aufzunehmen, und die Kirche hat nur spärlich angefangen ihre Schätze und Geräte zu bewahren. Gerade die Regierungszeit Karls des Großen ist wie eine Lücke in der Folge der Kunstgegenstände, welche aus diesen letzten Jahrhunderten des ersten Tausends unserer Zeitrechnung erhalten sind. Nur die gemalten Manuskripte geben ein Zeugnis, daß jenes Gewirre und Geschlinge von Riemen, Bändern, Vögeln, Schlangen- und Drachenleibern noch fortlebt, wovon die gleichzeitigen Elfenbeintafeln, die doch oft an gleicher Stätte entstanden sind, wiederum nichts erkennen lassen. Offenbar gehen ganz verschiedene Strömungen nebeneinander her.

Zu diesen Strömungen gehört auch der Einfluß von Byzanz, der Einfluß der byzantinischen Kunstarbeit, wie sie damals im Zeitalter Karls des Großen und seiner Nachfolger, in den beiden letzten Jahrhunderten vor dem Jahre 1000, sich eigentümlich mit einem gewissen erneuerten Aufschwunge herausgebildet hatte. Wir haben diese „byzantinische Frage“ auch vom Standpunkt der deutschen Kunstindustrie aus zu erörtern, den Einfluß von Byzanz entweder zurückzuweisen oder in seiner Art und Begrenzung an den Kunstwerken selber, hier speziell an denen der Goldschmiedekunst, nachzuweisen.

Bekanntlich gab es eine Zeit, in welcher man die ganze nordalpinische Kunst Europas von den Zeiten der Karolinger bis zum Beginn des gotischen Stils für byzantinisch erklärte und also benannte. Man ist nun den Gründen nachgegangen, worauf der byzantinische Einfluß beruhen sollte, man hat nach den Verbindungen zwischen Byzanz und dem Westen geforscht und nach griechischen Künstlern gesucht, welche nach dem Abendlande gekommen und dort in ihrer Kunst gearbeitet hätten. In solcher Untersuchung hat man gefunden, daß die Architektur in Deutschland und in Frankreich ganz unabhängig von byzantinischer Art, ganz selbständig sich entwickelt habe; man hat von der plastischen Kunst dasselbe aussagen müssen, und die Malerei in den Manuskripten der Karolingerzeit erscheint fast in einem Gegensatz zur byzantinischen Art. Man hat von der Anwesenheit oder der Thätigkeit bestimmter griechischer Künstler in Deutschland sehr wenig entdecken können. Man weiß nur, oder es wird wenigstens gesagt, daß die griechische Prinzessin Theophanu, die Gemahlin Kaiser Otto's II., griechische Künstler mitgebracht habe; was diese aber, oder wie lange dieselben in Deutschland gearbeitet haben, ist nicht bekannt. Es wird auch gesagt, daß Bischof Meinwerk von Paderborn, einer der Begründer der Kunst im





Vorderdeckel vom Gebetbuche Karls des Kahlen.

Sachsenlande, griechische Künstler oder Arbeiter (operarios graecos — wenn die Lesart richtig ist) bei seinen Bauten beschäftigt habe. Auch von ihrer Thätigkeit, ihrem Einfluß weiß man nichts.

Man hat also mit gutem Grunde den Byzantinismus aus der Architektur, der Plastik und der Malerei dieses Zeitalters ganz, so ziemlich ganz hinausgewiesen, und es fragt sich nun, ob das mit der Goldschmiedekunst auch so der Fall ist. Direkte Nachrichten, außer etwa jener von den griechischen Künstlern der Kaiserin Theophanu, haben wir auch hier nicht, und wir sind im wesentlichen, von der Betrachtung der Zeitumstände abgesehen, auf die Kunstwerke und ihren Vergleich angewiesen. Zum Glück sind dieselben, wenn auch nicht aus der Regierungszeit Karls des Großen selber, doch von Karl dem Kahlen an, und mehr noch aus der Zeit der sächsischen und der fränkischen Kaiser in ziemlicher Zahl vorhanden. Einige davon, und zwar solche, welche bisher weniger in Berücksichtigung gezogen, stehen uns im Moment*) unter Augen und Hand, und sie sind es besonders, aus deren Untersuchung wir unsere Schlüsse ziehen.

Was die äußeren Umstände betrifft, so darf man wohl nicht außer acht lassen, daß damals die Goldschmiedekunst im griechischen Reiche in besonderer Blüte stand, daß gerade wie im Abendlande, gerade wie im fränkischen Reiche, die griechische Welt am Glanz des Goldes Vergnügen empfand und sein gleißender Schimmer, alles überdeckend, Kleidung und Gerät, Wände und Plafonds, für die mangelhafte Kunstarbeit einen Ersatz bieten mußte. Werke der griechischen Goldschmiedekunst kamen mannigfach nach dem Abendlande; sie kamen als Geschenke der griechischen Kaiser, sie kamen auf dem Wege des Handels, namentlich als Schmucksachen; die Kaiserin Theophanu brachte einen überaus reichen Schatz an Schmuck und Gerät mit sich, der, wie auch erzählt wird, die deutschen Frauen des Hofes ebenfalls veranlaßte, sich mit reicheren Zierden zu schmücken. Die stete Verbindung, welche unter den sächsischen Kaisern erneuert zwischen Italien und Deutschland entstanden, die Züge der Kaiser nach dem Süden, die Reisen der hohen Geistlichen nach Italien, boten auch Gelegenheit, nicht bloß italienische, sondern auch griechische Kunstgegenstände nach Deutschland zu bringen, denn damals, seit den Zeiten des Bildersturms, stand wenigstens die italienische Kunst direkt unter byzantinischem Einfluß. So hatte die deutsche Goldschmiedekunst die Möglichkeit, wenn nicht von griechischen Lehrmeistern, doch von griechischen Vorbildern zu lernen. Bestätigt das die Betrachtung der vorhandenen Kunstwerke?

Wir stellen zur Charakterisierung des Unterschiedes zwei Kunstwerke der karolingischen Epoche einander gegenüber, von denen Zeit und Herkunft für uns völlig feststehen, einerseits das Gebetbuch Karls des Kahlen, vielmehr die beiden Decken**) desselben, anderseits ein Patriarchal- oder Doppelkreuz, das im Stifte Hohenfurt in Böhmen bewahrt wird.***) Jenes, eine deutsch-fränkische Arbeit, die erste, wie es

*) Bei Gelegenheit der Ausstellung kirchlicher Kunst im Österreichischen Museum im Sommer 1887. **) Abgebildet bei Labarte: Histoire des arts industriels, Album I, Taf. XXXVIII. XXXIX. ***) Abgebildet im Katalog der genannten kirchlichen Ausstellung und Mitteilungen der k. k. Centralkommission XVIII. 203.

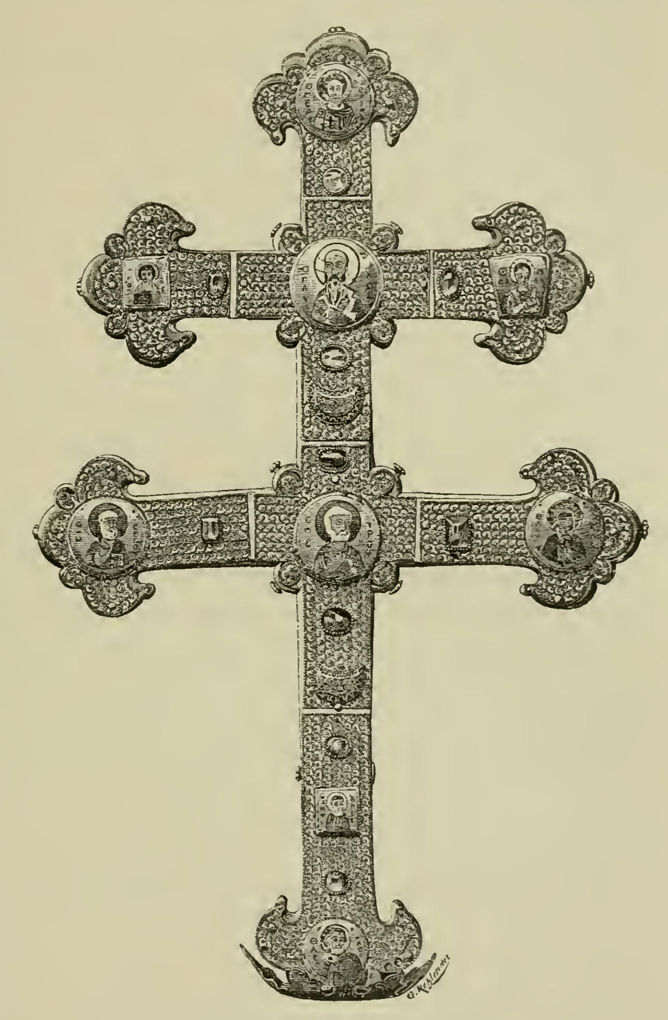
scheint, von allen erhaltenen ihrer Art seit Karl dem Großen, fällt in die Jahre von 842 bis 869, während die Geschichte des Kreuzes von Hohenfurt, einer ebenso sicher byzantinischen Arbeit, bis in das achte Jahrhundert zurückgeführt wird. Lassen wir auch nur das neunte Jahrhundert als die Zeit der Entstehung gelten, so genügt das für unsere Untersuchung.

Die beiden Decken des Gebetbuches Karls des Kahlen bestehen aus Elfenbeintafeln, welche breit und reich mit einem Rande von vergoldetem Silber auf Holzrahmen gefaßt sind. Ob die Elfenbeintafeln byzantinisch oder deutsch sind, lassen wir dahin gestellt; es interessiert uns an dieser Stelle nicht. Die Goldschmiedearbeit daran ist gleich dem Manuskript im fränkischen Reiche entstanden. Sie trägt gar keine Charakterzüge von dem, was wir an echt byzantinischen Kunstwerken kennen, ebensowenig aber auch die charakteristischen Kennzeichen der Arbeiten aus den alamannischen und fränkischen Gräbern, weder ihr verschlungenes Ornament, noch ihre Tauschier- und Niellotechnik, noch ihr Email, noch das Zellenglas. Die breite Fassung der Elfenbeinplatte besteht aus vergoldetem Silberblech, das reich mit gerundet abgeschliffenen Steinen besetzt ist. Dieser überaus reiche Besatz mit Steinen en cabochon ist sofort als eine allgemeine Eigenschaft der nordalpinischen Goldschmiedarbeiten aus der Epoche der Karolinger und des nachfolgenden Jahrhunderts zu bezeichnen. Die Steine überdecken die ganzen Flächen, zuweilen gemischt mit antiken Gemmen, gewöhnlich nach Größe und Farbe symmetrisch gestellt, zuweilen auch ganz unregelmäßig; die geringen Zwischenräume sind meistens mit kleinen bruchstückartigen Zügen von aufgelötetem Filigran ausgefüllt.

Das ist nun auch hier auf den Decken des Gebetbuches der Fall — und auch nicht der Fall, denn es ist ein wesentlicher Unterschied zwischen der oberen und unteren Decke. Auf der oberen bilden kleine, in schrägem Kreuz übereinander gelegte Silberbändchen das Füllsel, während auf der unteren sich ein starkes gekörntes Silberfiligran in Windungen ausbreitet, die gitterartig mit Ringen an den Berührungspunkten verbunden sind, fast in Weise des Filigrans romanischen Stils oder späterer Eisengitter, so daß man in Versuchung kommt, für die untere Hälfte eine spätere Zeit anzunehmen. Auch sind die Steine nicht so willkürlich gestellt, sondern, von gleicher Rubinfarbe, hübsch im Kreuz geordnet. Die Arbeit selber, insbesondere der oberen Decke, erscheint bei weitem roher und primitiver, als man es an den byzantinischen Gegenständen und auch an jenen deutschen von wenig späterer Zeit zu sehen gewohnt ist. Insbesondere gilt dies von der Fassung der Steine — und das ist wiederum ein bedeutsames Kennzeichen —, welche je auf der Unterlage eines rund oder oval geschnittenen vergoldeten Silberblättchens aufliegen und durch formlos übergebogenen Rand gehalten sind. Grade auf die Fassung der Steine legte die byzantinische Goldschmiedekunst den höchsten Wert und wußte sie überaus zierlich und originell zu gestalten, wie es denn auch bei dem Hohenfurter Kreuz, einer verhältnismäßig sehr frühen Arbeit, in Wirklichkeit der Fall ist. (S. die Abb. 8.)

Dieses Doppelkreuz ist insofern eigentümlich gestaltet, als alle sechs Kreuzesenden in Lilienform auslaufen. Beide Seiten sind ganz mit goldener Zierde überdeckt, jedoch sind sie in ihrer künstlerischen Art verschieden. Die vordere Seite, in deren untere Vierung eine kleine goldene Christusfigur im Kreuz eingesetzt ist, — eine Änderung

und Zuthat viel späterer Zeit —, ist reich mit Steinen bedeckt, die sich inmitten von Filigran hoch von ihrer Fläche erheben, auf der Rückseite dagegen, welche nur wenige Steine zieren, liegt das Filigran auf der Grundplatte in gleicher Ebene, nur unterbrochen von kleinen Emailtäfelchen, so daß die Rückseite den Eindruck einer Fläche macht, die Vorderseite den eines Reliefs. Da ist nun zunächst als eigentümlich die Fassung der Steine bemerkenswert. Sie sitzen sämtlich in gehöhten, fast einen Zentimeter hohen Goldkapseln und sind in denselben durch einen Golddraht gehalten, der sich wellig windet und so ein durchbrochenes Bändchen bildet, das überaus zierlich den Rand der Steine umzieht. Ganz entsprechend, um die Höhe der Steine zu erreichen und nicht zwischen ihnen zu verschwinden, sind die einzelnen Perlen, welche zwischen den Steinen oder am Rande stehen, auf Röhren wie auf kleine Säulchen gestellt und oben ähnlich wie die Steine umrandet und festgehalten. Um nicht in der Tiefe zu bleiben, hat sich das Goldfiligran, das in dichtem Gedränge, ganz anders wie auf dem Gebetbuche Karls des Kahlen, die Zwischenräume erfüllt, ebenfalls erheben müssen. Es macht hier mit seinen engen Spiralwindungen und seinen Knötchen in der Mitte etwas unruhige Wirkung. Endlich ist nicht zu übersehen eine Schnur auf Golddraht gezogener kleiner Perlen, welche das Ganze als Bordüre umrandet, eine Zierde, die sich häufig auf byzantinischen Arbeiten, so im Schatz von St. Markus, findet.



8. Goldenes Kreuz von Hohenfurt.

Ganz anders auf der Rückseite. Das Filigran, wie gesagt, hat hier größere, glatte, nicht unterbrochene Flächen zur Verzierung, vielmehr zum Überziehen. Aus Goldbändchen bestehend, welche mit der einen scharfen Kante aufgelötet sind, zeigt es

die andere obere zierlich mit der Feile gekörnt. Die Bändchen laufen parallel senkrecht aufwärts und senden rechts und links ihre kleinen Spiraläste ab, die in der Mitte mit dem Knötchen endigen; das Ganze gleicht, flüchtig besehen, einem zierlichen geknoteten Netz. Der Unterschied von dem Filigran auf dem Gebetbuche Karls des Kahlen und auf anderen späteren Gegenständen deutscher Herkunft bereits romanischen Stils, z. B. eines großen Kreuzes, das sich auf Schloß Raudnitz im Besitz des Fürsten Lobkowitz befindet, ist so auffallend und so gegensätzlich, daß man nicht annehmen kann, beide Gegenstände stammen aus demselben Lande, von denselben Künstlern und derselben Kunstart.

Aber noch ein weiterer Unterschied von größter Bedeutung ist vorhanden. Während jenes Gebetbuch in keiner Weise mit Email verziert ist, zeigt eben die Rückseite des Hohenfurter Patriarchalkreuzes eine Reihe viereckiger und runder, in Zellenschmelz verzierter Goldplatten, zwischen die filigranierten Platten so eingesetzt, daß sie den ursprünglichen Schmuck bilden und nicht als spätere Zuthat betrachtet werden können. Daß diese Platten von griechischer Herkunft sind, von griechischen Künstlern gemacht — ob nun im Exarchat oder in Konstantinopel selbst —, darüber kann kein Zweifel sein, sie bekunden das ebensowohl durch die griechischen Beischriften, wie durch die auf ihnen dargestellten Heiligen, welche, wie Demetrios, Georgios, vorzugsweise griechische Heilige sind, wie durch den Vergleich mit zahlreichen Emailarbeiten im Schatz der Markuskirche in Venedig.

In solcher Verzierung mit Zellenschmelz ist nun, neben der Fassung der Steine und Perlen und neben der Art des Filigrans, ein weiteres und entscheidendes Zeichen entweder von byzantinischer Herkunft, von byzantinischer Arbeit, oder von byzantinischem Einfluß, d. h. von Nachahmung byzantinischer Art und Kunst, zu sehen. Es mag zweifelhaft sein, ob die Römer bereits im vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung das Zellenschmelz in Art der Byzantiner mit goldenen Zellen auf goldener Platte geübt haben, gewiß aber ist, daß von dieser Kunst sich in den nachfolgenden Jahrhunderten bis zum Ende der Karolinger auf nordalpinischem Boden nichts findet, was als fränkische, alamannische, als gallische oder deutsche Arbeit in Anspruch genommen werden könnte. Wann die Byzantiner diese Technik angefangen, ist nicht sicher gestellt, sie übten sie aber in der Epoche der Karolinger, in einer Zeit, wo sie im Norden nicht geübt wurde. Griechische Künstler haben sie vermutlich in der Zeit der Bilderstürmerei nach Italien gebracht und den italienischen Künstlern gelehrt, was solche Arbeiten mit lateinischen Beischriften erklärt, und griechische Künstler, wie diejenigen, welche die Kaiserin Theophanu nach Deutschland begleiteten, oder auch italienische, in griechischer Technik ausgebildete Künstler haben sie den Deutschen gelehrt. Denn daß sie auch hier, wenigstens im elften Jahrhundert, selbständig von der deutschen Goldschmiedekunst ausgeübt worden, lehrt die Beschreibung, welche Theophilus in seinem Kunstbuche (auf welches wir noch zurückkommen) von dieser Technik macht.

Halten wir an dem Gesagten fest, was Fassung der Steine, Filigran und Zellenschmelz betrifft, so werden wir wenigstens Fingerzeige haben zur Entscheidung der Frage über die Herkunft einer Anzahl ausgezeichneter Goldschmiedearbeiten, welche der folgenden Periode, der Periode der sächsischen und fränkischen Kaiser, angehören.

In jener ausgezeichneten und berühmten Sammlung von Reliquiarien, welche einst den Schatz des Domes von Braunschweig bildete, dann in Hannover war und gegenwärtig als Besitz des Herzogs von Cumberland sich zu Wien im österreichischen Museum befindet, in dieser Sammlung giebt es ein kleines goldenes Kreuz, das nach einer traditionellen Sage durch Heinrich den Löwen von Konstantinopel nach Braunschweig gebracht sein soll. Die Sage ist durch nichts beglaubigt, aber sie könnte wahr sein, denn das Kreuz trägt in allem und jedem die echtesten Zeichen der byzantinischen Arbeit, und zwar der besten und feinsten Art. Die Ornamentplatten stehen auf den zierlichsten freien Arkadenreihen, die Steine sind aufs reichste gefaßt, die Perlen auf Säulchen gestellt oder bilden, auf Golddraht aufgezogen, eine Bordüre wie bei dem Hohenfurter Kreuz, das feine Goldfiligran ist ganz nach byzantinischer Art, ein in Zellenschmelz auf goldener Platte ausgeführter Christus, welcher die Mitte des Kreuzes ziert, gleicht ganz den Schmelzarbeiten auf den bekannten Buchdeckeln der Markusbibliothek in Venedig, an deren byzantinischer Arbeit kein Zweifel obwaltet. Ebenso ist es mit den anderen Plättchen in Zellenschmelz. Vier niellierte Täfelchen auf der Rückseite mit lateinischer Schrift über eingesetzten Reliquien erweisen sich um so mehr als eine spätere Zuthat, als sie nicht aus Gold, sondern aus vergoldetem Silber bestehen, und sich in der Farbe ganz unterscheiden. Das Kreuz steht auf einem silbernen, vergoldeten Untersatz, den man nur anzusehen braucht, um sich zu überzeugen, daß Kreuz und Untersatz nicht dieselbe Herkunft haben können. Dieser Untersatz besteht aus einer kurzen Säule romanischen Stils, welche auf einem aus drei Löwenköpfen und drei Engeln phantastisch geformten Dreifuß ruht, wie dergleichen in der romanischen Stilepoche den Fuß von Leuchtern und Kandelabern zu bilden pflegt — offenbar eine Arbeit des zwölften Jahrhunderts aus der niedersächsischen Schule.

Neben diesem byzantinischen Kruzifix besitzt dieselbe Sammlung zwei andere Kreuze, welche man ebenso sicher als deutsche, speziell niedersächsische Arbeit bezeichnen kann, als welche sie auch eine Inschrift auf der Rückseite bezeugt. Beide, gleichgestaltet, bestehen aus einem einfachen hölzernen Kern, welcher allseitig mit Goldblech beschlagen ist. Die Vorderseite zeigt spärliches Goldfiligran mit plump auf Goldblättchen gefaßten Steinen und je vier goldene Platten in Zellenschmelz, von denen die einen die Zeichen der Evangelisten enthalten, die anderen (auf jeder Platte gleicherweise) zwei einander gegenüberstehende, zum Aufschwung sich erhebende oder auch kampfbereite Vögel, natürlich mit symbolischer Bedeutung. Das Email dieser Platten ist sehr zerstört, läßt aber auch in dieser Gestalt noch eine rohe Nachahmung des byzantinischen Zellenschmelzes deutlich erkennen. Damit stimmt die Inschrift, welche besagt, daß eine Gräfin Gertrudis diese Kreuze hat machen lassen, eines derselben, das mit den Vögeln, „pro anima Lindolfi comitis." Diese Gertrud, die Stifterin († 1077), war die Tochter des Grafen Arnulf von Gent und Gemahlin des Grafen Ludolf von Braunschweig († 1038). Da sie das Kreuz für die Seele des Gemahls hat machen lassen, so wird es auch im Jahre 1038 oder 1039 geschehen sein, und zwar in Braunschweig, wenigstens an niedersächsischer Fabrikstätte, was mit allem völlig zusammenstimmt.

Noch eine andere Stiftung derselben Gräfin Gertrudis befindet sich in der genannten Reliquiariensammlung. Es ist ein Tragaltärchen mit Porphyrstein, rings

von Figürchen umgeben, die in Goldblech herausgetrieben sind und unter kleinen Arkaden in Zellenschmelz stehen. Auch hier ist kein Zweifel über Zeit und Herkunft.

Ein anderes beglaubigtes Kunstwerk zeigt deutsches Zellenschmelz fast schon um ein Jahrhundert früher in Anwendung, aber doch nicht früher, als die griechischen Künstler der Kaiserin Theophann es gelehrt haben könnten. Im Domschatz zu Limburg an der Lahn befindet sich eine berühmte Reliquie, die Hälfte vom sogenannten Stabe Petri, zu welcher Egbert, der Erzbischof von Trier, wo sich die Reliquie ursprünglich befand, eine kostbare Hülle oder Kapsel hat machen lassen.*) Diese Arbeit ist nach der Inschrift, welche über die merkwürdigen Schicksale der Reliquie bis dahin Aufschluß giebt, im Jahre 980 gemacht worden, und ohne Zweifel in Trier selbst, der alten Kaiserresidenz, der wir als einer Stätte der Kunstindustrie und des Emails insbesondere in dieser Epoche noch wieder begegnen werden. Der Stab selber ist mit Goldblech überzogen, aus welchem zehn Papstbilder in Medaillenform herausgetrieben sind, eine rohe Arbeit, nicht anders, wie man sie von deutschen Meistern dieser Zeit erwarten kann. Anders ist es auch nicht mit dem reichen Emailschmuck, der die Hülle des Knaufes bedeckt, samt den Steinen, in deren Fassung sich ebenfalls schon die Wirkung byzantinischer Vorbilder erkennen läßt, aber auch nur der Einfluß byzantinischer Kunst, nicht ihre Arbeit. So ist es mit dem Email. Es ist Zellenschmelz auf Gold gleich dem byzantinischen, aber in allem diesem untergeordnet, in der Technik, in der Zeichnung, selbst in der Zahl der Farben. Es fehlt das Weiß der Augäpfel und das Rot der Lippen; Haare und Augenbrauen sind rot statt schwarz wie bei den Vorbildern; die Zeichnung der Haare ist sehr unnatürlich und unbeholfen; der einschließenden Goldfäden sind weniger als auf den byzantinischen Emails; die ganze Arbeit ist daher unvollkommener. Auch das Filigran, das nur wie bruchstückweise die Zwischenräume bedeckt, steht in Art und Ausführung hinter dem byzantinischen zurück. Vergleicht man diese Arbeit z. B. mit dem Patriarchenkreuz von Hohenfurt oder dem Kreuze Heinrichs des Löwen oder mit dem sogenannten Siegeskreuz der Kaiser Konstantin und Romanus, das sich gleichfalls im Schatze zu Limburg befindet und bei Ernst ausm Werth im genannten Werke



9. Kapsel für den Stab St. Petri in Limburg.

*) Abgebildet bei E. ausm Werth, das Siegeskreuz der Kaiser Konstantinus VII. und Romanus II. Tafel IV.

abgebildet ist, so sieht man deutlich, daß man es mit dem Versuche einer werdenden und lernenden deutschen Kunstübung zu thun hat. (Abb. 9.)

Auf dem gleichen Standpunkt stehen die oft genannten und beschriebenen Vortragskreuze im Stifte zu Essen. Es sind ihrer vier, von denen zwei genau der gleichen Zeit angehören.*) Diese beiden nennen als Stifterin eine Äbtissin Mathilde und geben auch ihr Bild, eines zugleich mit einem Herzog Otto. (Abb. 10.) Dies führt darauf, daß unter Mathilde und Otto ein Geschwisterpaar zu verstehen ist, Enkelkinder Kaiser Otto's I. von dessen Sohn Ludolf. Mathilde, geboren 948, lebte bis zum Jahre 1011. Da aber Otto, Herzog von Schwaben und Bayern, bereits 982 gestorben, Mathilde aber zuerst 974 als Äbtissin erwähnt wird, so ist damit auch die Zeit der Entstehung des einen Kreuzes um 980 bestimmt. Das andere ist ihm so gleich, daß eine andere Zeit auch nicht angenommen werden kann. Ein drittes Kreuz trägt den Namen der Äbtissin Theophanu, einer Enkelin Kaiser Otto's II. und der griechischen Theophanu, welche vom Jahre 1041—54 auf dem Stuhle der Abtei von Essen residierte. Dieses von ihr gestiftete Kreuz ist also um ein halbes Jahrhundert jünger, was sich auch mehrfach in fortgeschrittener Arbeit erkennen läßt. Das vierte Kreuz ist unbenannt und undatiert, gehört aber derselben Epoche an. Alle vier — wir wollen das Detail nicht wiederholen — zeigen

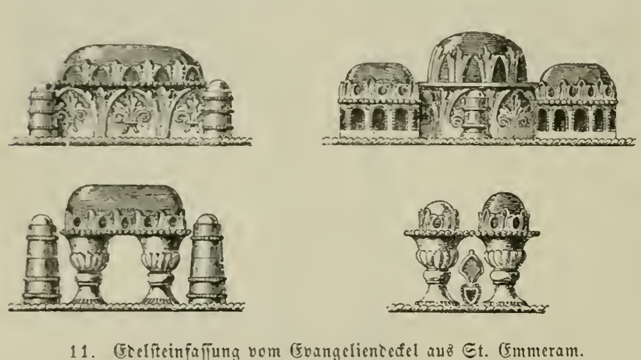


10. Vortragkreuz aus dem Stift Essen.

*) Abgebildet bei E. aus'm Werth, Kunstdenkmäler in den Rheinlanden, Taf. XXIV. XXV.

byzantinischen Einfluß, byzantinische Nachahmung, aber nicht byzantinische Arbeit. Sie können am Rheine gearbeitet sein, in Trier oder Köln, vielleicht auch in Essen selbst, denn das große Kloster kann immerhin wie andere seinen eigenen Goldschmied gehabt haben; vielleicht auch in Hildesheim, denn Essen war ein Jahrhundert früher von diesem Bistum aus gegründet worden und gehörte zu seiner Diözese. Aus der Verbindung mit dem kunstgeübten Bischof Bernward von Hildesheim kann wenigstens das Kreuz der Theophanu entstanden sein, denn die Goldschmiedarbeiten Bernwards sind nicht von anderer Art, deutsche unter byzantinischer oder italienischer Nachwirkung entstandene Arbeiten, den Vorbildern technisch vergleichbar, aber an Vollkommenheit nachstehend.

Anders lautet aber das Urteil über eine Arbeit dieser Epoche, welche etwa um das Jahr 975, also noch unter der Regierung Otto's II. und der Kaiserin Theophanu, der Abt von St. Emmeram in Regensburg, Romuald, hat machen lassen. Es ist der Deckel eines Evangelienmanuskripts (jetzt auf der Bibliothek in München*), welcher aus verschiedenen Elfenbeintäfelchen mit Hilfe reicher Goldschmiedarbeit zusammengestellt ist. Diese zeigt kein Email, aber den Schmuck der Steine und Perlen nach byzantinischer Art auf hohen Kassetten, mit offenen kleinen Arkadenreihen oder auf profilierten Miniatursäulchen, in so ausgezeichneter und kunstvoller Weise gefaßt, daß nur an das Resultat einer langen und vollkommenen Kunstübung zu denken ist. Wenn das Werk nicht außerhalb deutschen Bodens, auf dem Boden der byzantinischen Kunst, entstanden ist, so kann es nur aus der Hand jener Künstler hervorgegangen sein, welche die Kaiserin Theophanu aus Byzanz mitgebracht hat. (Abb. 11.)



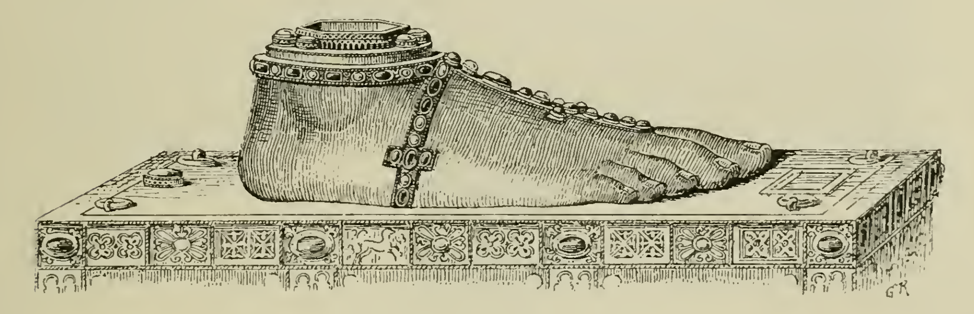
11. Edelsteinfassung vom Evangeliendeckel aus St. Emmeram.

Neben den genannten sind noch eine ganze Anzahl anderer Werke der Goldschmiedekunst erhalten, welche der Epoche der Ottonen ihre Entstehung verdanken, z. B. das sogenannte Kreuz Lothars in Aachen, das vom ersten Lothar den Namen hat, weil sein Siegel sich darauf befindet, aber von späterer Arbeit ist; ferner die Deckel des Evangeliariums Heinrichs II. in München, desgleichen des Evangeliariums aus den Reichskleinodien in Wien, eines anderen im Schatze zu Essen, die Krone der heiligen Kunigunde in München und manches andere. Es würde zu weit führen, alles einzeln zu besprechen, doch kann einiges um besonderer Beziehungen und Rücksichten nicht übergangen werden. Von dieser Art ist eine ausgezeichnete Arbeit in Trier, das Reliquiarium des heiligen Andreas in Form eines Tragaltärchens, ebenfalls eine Schöpfung des Erzbischofs Egbert, also etwa um das Jahr 980 ent-

---

*) Abgebildet bei Labarte a. a. O. Taf. XXXIV.

standen.*) Es ist ein Kästchen von Holz, mit Goldblech überzogen, das gleicherweise mit getriebener Arbeit, verschiedene Tierfiguren in teppichartigem Muster darstellend, mit Zellenschmelz, daneben aber auch mit dem alten roten Zellenglas verziert ist. Es ist wohl das letzte Mal, daß diese Nebenform des Zellenschmelzes in Deutschland vorkommt. Aus ähnlichem Gesichtspunkte ist ein großes, übrigens ziemlich roh gearbeitetes, mit Steinen und Filigran reich verziertes Kreuz interessant, das aus St. Blasien im Schwarzwalde stammt und sich heute im Stift St. Paul in Kärnten befindet. In der Rückseite dieses Kreuzes, welche ganz mit Goldblech überzogen ist befinden sich einige Vertiefungen zum Einlaß von Reliquien, welche mit durchbrochenem Goldblech überdeckt sind. Diese Zeichnungen nun im à jour erinnern an die verschlungenen Ornamente vom Schmuck der fränkischen und alamannischen Gräber. Da das Kreuz auf alamannischem Boden entstanden ist, so mag man darin einen der seltenen Fälle des Nachlebens jener Ornamente in der Goldschmiedekunst erblicken. (Abb. 13.) Das Kreuz wird gewöhnlich, sehr mit Unrecht, in das zwölfte Jahrhundert versetzt, mit Rücksicht auf eine Inschrift, aus der nur hervorgeht, daß ein Abt Günther



12. Deckel vom Reliquiarium des h. Andreas in Trier.

in dieses Kreuz eine Partikel vom Kreuze Christi eingesetzt habe, welche von der Königin Adelheid von Ungarn im Jahre 1077 dem Stifte St. Blasien geschenkt worden.

Es sind endlich ein paar Gegenstände aus den Reichskleinodien nicht zu übergehen, deren Zeit und Herkunft, wie uns scheint, noch durchaus nicht festgestellt ist. Diese sind das sogenannte Schwert des heiligen Mauritius und sodann die berühmte Kaiserkrone selber, beide in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien befindlich.**) Jenes, das allerdings die Zeiten des heiligen Mauritius nicht gesehen hat, wird von Bock in das zwölfte Jahrhundert versetzt, was uns wegen der altertümlichen Kaiserfiguren, welche in getriebener Arbeit die Scheide schmücken, unmöglich scheint. Auch diese Arbeit gehört der Ottonenperiode an und spätestens der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts, womit auch die sparsame Emailverzierung stimmt.

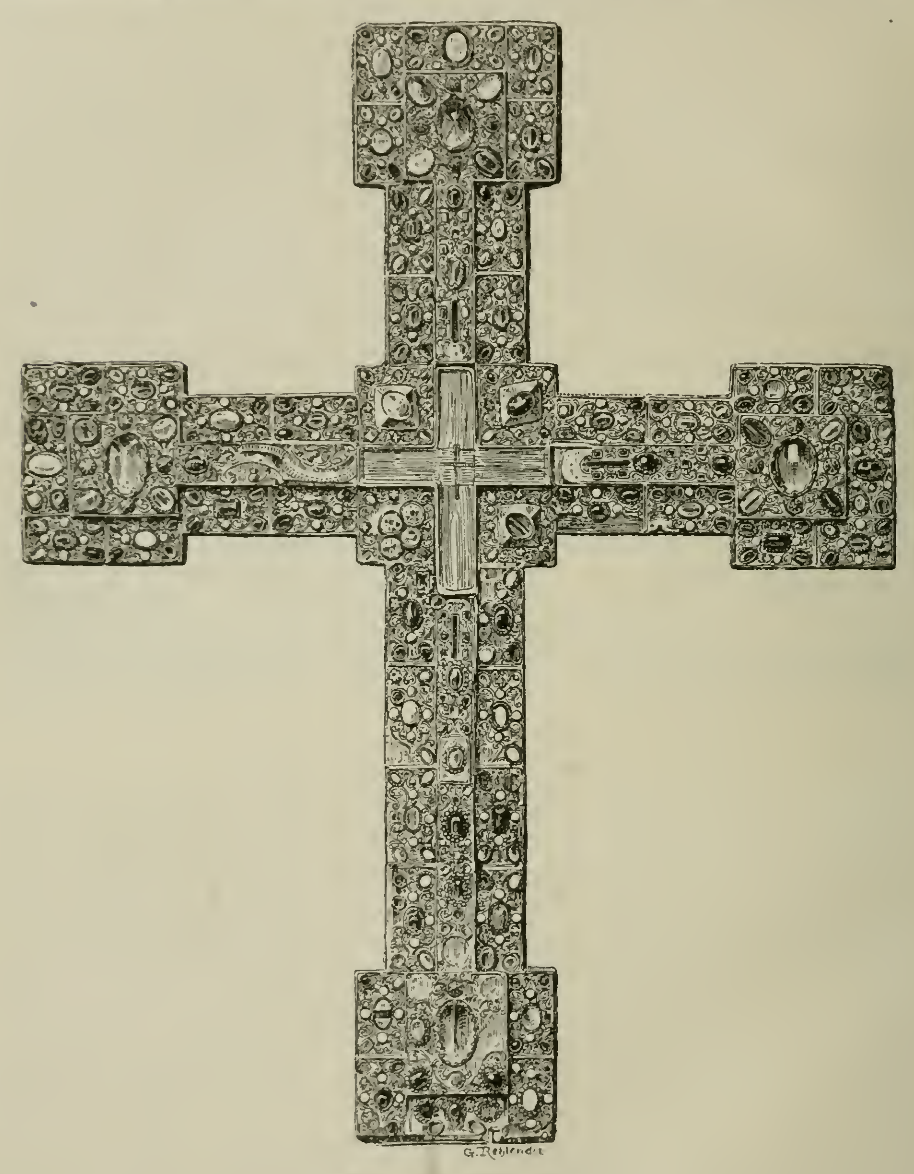
Auch die Kaiserkrone setzt Bock in den Anfang des zwölften Jahrhunderts, und zwar läßt er sie aus den Werkstätten der normannischen Könige in Palermo hervorgehen. Abgesehen davon, daß die Krone wenig Orientalisches an sich hat, wie doch

---

*) Abgebildet bei E. aus'm Werth, Kunstdenkmäler, Taf. LV.

**) Abgebildet bei Bock, Kleinodien u. s. w. Taf. XXXIII. und Taf. I., und sonst oft.

alle Arbeiten, die aus jenen ursprünglich sarazenischen Werkstätten hervorgegangen sind, auch nicht einmal im Stil der Zeichnung mit den Mosaiken von Monreale und der Capella Palatina eine Ähnlichkeit vorhanden ist, abgesehen davon setzt diese Annahme Beziehungen zwischen Deutschland und Sizilien voraus, die erst fast ein



13. Kreuz aus St. Blasien in St. Paul.

Jahrhundert später stattfanden. Es liegt gar kein Grund vor, warum nicht auch diese Krone mit ihrem Zellenschmelz und ihrem reichen Steinbesatz und Filigran eine deutsche Arbeit der sächsischen Kaiserepoche sein sollte, also spätestens der ersten Hälfte oder etwa der Mitte des elften Jahrhunderts angehört. In der Zusammenstellung

aus acht oben im Halbrund abgeschlossenen Goldplatten mag immerhin die Nachbildung byzantinischer Vorbilder zu sehen sein. Die Fassung der Steine in Goldfiligran ist allerdings eigentümlich, aber liegt nicht außerhalb der Zeit, und was den, wie gewöhnlich angenommen wird, später hinzugefügten Bügel betrifft, der mit seiner Inschrift auf einen „Kaiser" (Imperator) Konrad hinweiset, so könnte nach wie vor derselbe von Konrad III., dem ersten hohenstaufischen Kaiser, hinzugefügt sein. Allein auch diese Annahme ist unnötig. Die Krone samt dem Bügel ist, wie uns zweifellos erscheint, auf Veranlassung Konrads II., der im Jahre 1027 zum Kaiser gekrönt wurde, in Deutschland verfertigt worden.

Bei diesem außerordentlichen Reichtum an Goldschmiedarbeiten der sächsischen Kaiserepoche, bei einer gewissen Höhe der technischen Vollendung, die ein rasches Wachsen, einen Zustand der Blüte erkennen läßt, drängt sich von selbst die Frage auf, wer waren denn die Verfertiger solcher Arbeiten?

Daß vorzugsweise die Kirche dabei im Spiele ist, mag man schon daraus schließen, daß die meisten der erhaltenen Gegenstände — fast sämtlich, kann man sagen — dem Dienst der Kirche oder religiöser Verwendung gewidmet waren. Aber es kann auch sein, daß die Kirche nur treu bewahrt hat, was Staat und Haus hat zu Grunde gehen lassen; es kann ja sein, daß die Kirche nur der Besteller gewesen, die erfindenden und ausführenden Hände aber Künstlern aus dem Laienstande angehört haben.

Bedenkt man, wie sehr jene Teile Germaniens, welche lange unter römischer Herrschaft gestanden, jene Teile, welche später als Lotharingien das Reich Lothars I. bildeten, wie sehr sie handwerklich kultiviert gewesen, wie sehr Töpferei, Goldschmiedekunst, Glasmacherei in ihnen geblüht, bedenkt man die Blüte jener Städte, der kaiserlichen Hauptstadt Trier insbesondere, so wird es schwer, zu glauben, daß alle diese handwerkliche und künstlerische Thätigkeit in der Zeit der Völkerwanderung und den nachfolgenden Jahrhunderten sollte ausgelöscht worden sein. Auch widerspricht es mancherlei Thatsachen. Allerdings haben gerade diese Ländereien schwer gelitten, und Trier z. B. ist mehrere Male erobert und, wenigstens teilweise, zerstört worden. Es hat die Residenz verloren und hat in der Merowinger Zeit vor Metz zurücktreten müssen, auch unter den Karolingern seine Bedeutung nicht wieder erlangt. Dennoch ist es auffallend, daß gerade hier in den rheinischen Ländern, auf altem romanisierten Boden die handwerklichen Künste wieder erblühen, wenn auch nicht ausschließlich; und zwar zum Teil in so spezieller Weise, daß an eine im stillen fortlebende Nachwirkung der römischen handwerklichen Traditionen zu denken ist. Und mit diesen Traditionen sind auch ohne Zweifel die Laienhandwerker und Laienkünstler fortgegangen, wie es in Italien bei der Fortdauer römischer Stadteinrichtungen der Fall gewesen. Bei der geringen Zahl von Namen, die genannt werden, fehlen freilich die erwünschten Daten, und wo Namen genannt sind, wie z. B. auf dem erwähnten Tragaltärchen zu lesen steht: Eilbertus Coloniensis me fecit, da ist es zweifelhaft, ob dieser Kölner Künstler ein Laie oder ein Geistlicher gewesen.

Man muß somit die ununterbrochene Fortdauer der handwerklichen Thätigkeit in Laienhänden annehmen, und das um so mehr, als die Kulturverhältnisse vielfach die Menschen zwangen, sich selbst zu helfen. Auf den großen fränkischen Besitzungen, auf den Meiereien und Gütern Karls des Großen gab es Handwerker aller Art,

die für den Bedarf zu sorgen hatten, wenn künstlerische Sachen auch kaum darunter waren. Wenn aber Karl der Große in jeder seiner Jurisdiktionen einen Goldschmied ansässig haben wollte, so kann das nur ein Laienkünstler gewesen sein.

Anderseits ist wiederum nicht zu verkennen, daß die Kirche das erste und hauptsächlichste Kulturelement in diesem neuen, zum eigentümlich mitteralterlichen Leben erwachenden fränkisch=deutschen Reiche war, die Kirche und das Kloster. Die Klöster der Benediktiner waren die Pioniere der Kultur in der Wildnis. Sie bekämpften das Heidentum, verbreiteten das Christentum, zugleich aber auch die Kultur und lehrten Kunst und Gewerbe. Wo die Benediktiner sich niederließen und eine klösterliche Ansiedelung gründeten, da wurde aus dieser Ansiedelung eine Stätte der Kultur. Sie selbst mußten bauen, die Wälder roden, den Boden kultivieren, Ackerbau treiben und alles das beschaffen, was sie zum Leben und zu diesen Arbeiten der Kultur bedurften. So gruppierten sich um Wohngebäude und Kirche die Gebäude für die Landwirtschaft und die Werkstätten für jegliches nötige Handwerk, wie man das an dem viel genannten Plane einer großen Klosteransiedelung sieht, welche, ursprünglich aus Fulda stammend, nunmehr in St. Gallen aufbewahrt wird. Aber das Kloster bedurfte mehr als bloß der Werkzeuge für die Landwirtschaft oder der Geräte für die Wohnung oder der Bekleidung für die Mönche. Die Kirche konnte des edlen Gerätes, der kunstreichen Gefäße, der schön geschriebenen und reich verzierten Bücher nicht entbehren, und das Kloster mußte auch dafür selber sorgen. So wurde im Kloster das Handwerk zur Kunst. Klösterliche Schreiber, Maler, Schnitzer, Goldarbeiter, Bauleute traten denen der Laienwelt zur Seite. Wie das alsdann zuging in einem solchen Kloster, lehren die Annalen von St. Gallen, wo der berühmte Tutilo als ein in vielerlei Künsten erfahrener und geübter Mönch im neunten Jahrhundert lebte und arbeitete. Um den Nachwuchs zu künstlerischen Arbeiten sich zu erhalten, war es fast selbstverständlich, daß manche der größeren Klöster sich Lehrlinge erzogen und gewissermaßen Kunstschulen hielten, wie deren eine die Abtei St. Denys schon zu Karls des Großen Zeiten besaß. Man möchte diese Schulen mit dem heutigen Ausdruck als Lehrwerkstätten bezeichnen. Da kam es denn auch vor, daß die eine Schule sich besonders in dieser, eine andere in jener Kunst auszeichnete, so daß die lernenden Schüler zu besonderer Ausbildung von einer Klosterschule zur anderen geschickt wurden.

Es waren aber nicht bloß die Klöster, welche in dieser Weise thätig waren und eine neue Kunstindustrie förderten; ihnen gingen die großen Kirchenfürsten, die Bischöfe und Erzbischöfe zur Seite, und das um so mehr, je mehr ihre Macht, ihr Ansehen wuchs und sie selber zu Landesfürsten wurden und in der Geschichte des Reiches ihre große Rolle zu spielen begannen. Gerade in dieser Beziehung zeichnete sich auch die Epoche der sächsischen Kaiser aus, und man muß in ihr, von der Mitte des zehnten Jahrhunderts angefangen, die Grundlage der deutschen Kunst des Mittelalters suchen und nicht in der sogenannten Renaissance Karls des Großen, welche in den stürmischen, unruhigen Zeiten der letzten Karolinger wieder unterging. Die ersten großen Kaiser des sächsischen Hauses hatten dem Reiche wieder Ruhe gegeben, mit ihren Nachfolgern kam ein Erblühen der Künste und Wissenschaften, ein offenbarer Schwung der Geister, so gering man auch dasjenige anschlagen mag, was er in Wirk=

lichkeit leistete. Streben und Bewegung, künstlerische und litterarische Thätigkeit waren vorhanden.

Den ersten Anstoß zu dieser Bewegung mochte die neue Verknüpfung des deutschen Reiches mit Italien durch Otto den Großen gegeben haben, eine Verbindung, die sich unter seinen beiden Nachfolgern nur enger und inniger gestaltete und seinen Enkel Otto III. fast zum Römer machte. Diese Beziehungen hatten fortwährende Reisen der niederen und der hohen Geistlichkeit nach Italien zur Folge, teils im Dienst des Kaisers, teils im Interesse ihrer Diözesen, teils auch schon um Kunst und Künstler aus Italien zu holen. War auch die italienische Kunst gesunken und verfallen, so standen doch die Werke des Altertums noch aufrecht und entflammten durch ihren Anblick die deutschen Kirchenfürsten desgleichen zu thun, wie sehr auch mit schwachen Kräften. Es mag auch die Vermählung Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu und deren Kunstliebe und feinere Bildung nicht ohne Einfluß darauf geblieben sein, zumal ja die Wirkung und Nachahmung byzantinischer Vorbilder in der deutschen Goldschmiedekunst nicht hinwegzuleugnen ist.

So sind es in dieser Epoche der sächsischen Kaiser eine ganze Reihe von Kirchenfürsten, welche die Kunst pflegen und fördern, nebst Äbtissinnen der großen Abteien, wie diejenigen von Essen; man könnte sie alle nennen: Willigis von Mainz, Meinwerk von Paderborn, Egbert von Trier, Gebhard und Thiemar von Salzburg, Anno von Köln, Altmann von Passau, Adalbert von Würzburg, Bernward und Godehard von Hildesheim. Daß bei ihren Bestrebungen gerade die Kleinkunst, und vor allem die Goldschmiedekunst nicht zu kurz kam, lag einerseits im Geschmack der Zeit, in der immer noch lebhaften, aus der vorausgegangenen Epoche herrührenden Lust am Glanz des Goldes, sowie in dem Bedürfnis der immer mächtiger und prunkvoller sich gestaltenden deutschen Kirche.

In dieser Beziehung ist schon der Bedeutung Egberts von Trier, sowie auch des Bischofs Bernward von Hildesheim gedacht worden. Gerade der letztere, von dessen Leben und Thun wir besser unterrichtet sind, muß als der eigentliche Repräsentant dieser Art von kirchlicher Kunst betrachtet werden. Man mag bezweifeln, ob die noch vorhandenen Werke unter seinem Namen auch von seiner Hand ausgeführt worden, aber doch ist gewiß, daß er dafür galt, kundig und erfahren in mancherlei Technik zu sein und auch darin gearbeitet zu haben. Nachdem er unter Leitung der Kaiserin Theophanu des jungen Otto des dritten Erzieher gewesen und dann nach dem Tode der Kaiserin dessen Reichskanzler, übernahm er im Jahre 992 das Bistum Hildesheim und widmete sich in demselben mit Vorliebe künstlerischen Arbeiten. Es gehörte der Besuch der Werkstätten zu seiner täglichen Beschäftigung, und seitdem er kränkelte, soll er auch vielfach selber modelliert und in Gold gearbeitet haben. Außer den in Erz gegossenen Thüren und der ehernen Säule, von denen an anderer Stelle in diesem Werke gesprochen worden (in der Abteilung „Plastik"), werden ihm sieben silberne Gefäße, sechs Leuchter, drei bis vier Weihrauchbecken, neun Kronleuchter, sechs Kelche und einige Kreuze als seine Arbeit zugeschrieben. Von diesen sind außer jenen größeren Gußwerken in Erz zwei Leuchter, drei Kreuze, ein Kelch und zwei Patenen noch erhalten. Daß aber auch dieses nicht alles von seiner Hand ist, zeigt die Inschrift der beiden später seinem Sarkophage entnommenen

Leuchter, welche sagt, daß er sie habe gießen lassen, und zwar durch seinen Schüler oder Lehrling (puerum suum). Das große goldene Kreuz, das bedeutendste dieser Werke, trägt ganz den Charakter der Zeit der oben geschilderten Arbeiten, nur ohne Email; der Kelch ist später gänzlich umgearbeitet worden und kaum die alte Grundform mehr kenntlich. Sämtliche Gegenstände befinden sich noch in Hildesheim, mit Ausnahme der einen Patene, welche zur Reliquiensammlung des Herzogs von Cumberland gehört. Sie ist mit figürlicher Darstellung in Niello auf der ganzen Innenfläche verziert. Eine Authentica bezeugt ihre Herkunft von Bernward, die auch kaum zu bezweifeln ist, obwohl eine spätere Fassung in gotischem Stil die Patene in eine Art Ostensorium oder Reliquiarium umgewandelt hat. Die Verzierung in Niello stimmt ganz überein mit derjenigen, welche Theophilus für eine Patene angiebt.

Der heilige Bernward starb im Jahre 1022. Seinen Bemühungen sowie denjenigen Meinwerks von Paderborn, im Verein mit den Neigungen und Bestrebungen der Angehörigen des sächsischen Kaiserhauses ist es vorzugsweise zu danken, wenn das damalige Herzogtum Sachsen, Norddeutschland zwischen Elbe und Rhein, für ganz Deutschland die Führung in der Kunst während eines oder zweier Jahrhunderte besaß. Hier blühte die erste Epoche einer deutschen Kunstthätigkeit, und hier ist auch die Quelle zu suchen, aus welcher der Presbyter Theophilus alle die Kenntnisse seines Kunstbuches, der Schedula diversarum artium, schöpfte. Diese Schrift, deren Originalmanuskript, wie es scheint, in dem Kodex der Wolfenbüttler Bibliothek sich befindet, ist nach allgemeiner Übereinstimmung deutscher Herkunft. Den Verfasser vermutet der neueste Herausgeber*) mit vieler Wahrscheinlichkeit in einem Mönche des Klosters Helmershausen an der Diemel, des Namens Rugerus oder Rugkerus, der sich, einer Liebhaberei der Zeit folgend, den griechischen Namen beigelegt hätte. Das genannte Kloster gehörte zur Diözese Paderborn und konnte daher auch im Besitz aller der Kunstkenntnis und Kunstübung sein, welche Meinwerk in seiner Diözese verbreitet hatte. Rugkerus selber, der am Ende des elften und im Anfange des zwölften Jahrhunderts unter dem Abte Heinrich von Werl (1085 bis 1127) in diesem Kloster lebte, ist ein Beweis dafür. Er war ein Goldschmied, von dessen Hand noch ein Tragaltärchen im Schatz von Paderborn erhalten ist, eine Arbeit mit Anwendung verschiedenartiger Kunsttechnik, welche der Abt Heinrich von Werl um das Jahr 1100 durch ihn anfertigen ließ. Alle diese Technik, Gravierung, Niellierung, Emaillierung, Treibarbeit, Besatz mit Perlen und Steinen, ist auch in der Schedula beschrieben.

Das Buch ist gleichsam ein Kompendium, ein Handbuch für die Kunsttechnik, wie sie im elften Jahrhundert in Übung stand, und faßt zusammen, was man gelernt hatte. Doch nicht alles. Dem Inhalte nach giebt die Schrift die technischen Vorschriften für die Malerei, die Glasbereitung und die Metalltechnik in edlen und unedlen Metallen, einiges auch über Steine, Perlen und Elfenbein, und zwar nur für den Dienst der Kirche. Gar nicht vertreten sind die Weberei, die Töpferei, die

*) Albert Ilg, Theophilus Presbytre, Schedula diversarum artium, in den „Quellenschriften für Kunstgeschichte“, Bd. 7. Wien 1874.

Tischlerei und Schnitzerei, auch nicht aus dem kirchlichen Gesichtspunkt. Am ausführlichsten und eingehendsten ist die Goldschmiedekunst behandelt, und man sieht, daß der Verfasser hier vollständig und praktisch mit seinem Gegenstande vertraut ist. Es ist nur natürlich, in ihm einen wirklichen Goldschmied zu sehen. Dabei ist es aber auffallend, daß er nur die ältere Art des Emails kennt oder zu kennen scheint, das Zellenschmelz, nicht aber die zweite, ihr folgende Art, das Grubenschmelz, welches um das Jahr 1100, also um die Zeit, wo der Mönch Rugkerus lebte und arbeitete, bereits in Übung stand und das Zellenschmelz ablöste — Grund genug, sich versucht zu fühlen, die Entstehung der Schedula wenigstens um ein halbes Jahrhundert früher hinaufzurücken.

Wie dem auch sei, dasjenige, was Theophilus nicht bespricht, hatte in der Epoche der sächsischen Kaiser noch wenig künstlerische Bedeutung. Soweit es aber diese hatte, soweit andere Zweige der Kunstindustrie schon Wurzel geschlagen und ihre Anfänge erkennen lassen, werden diese im nächsten Abschnitt mit zur Darstellung kommen.

Dritter Abschnitt.

Die Epoche des romanischen Kunststiles.

Die Epoche jenes Kunststiles, welchen man den romanischen nennt, das ist etwa die Zeit der beiden Jahrhunderte von der Mitte des elften bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts; diese Epoche gehört den Herren, den weltlichen wie den geistlichen, während die nachfolgende Periode des gotischen Stils dem Bürgertume zu eigen ist. Man hätte daher ein Recht, jenen Kunststil als den Herren- oder Ritterstil zu bezeichnen, diesen als den bürgerlichen, jedenfalls mit mehr Recht, als sie gegenwärtig ihre Namen führen.

In jener Zeit machen die geistlichen Fürsten die Politik, und die weltlichen mit ihren Ritterscharen schlagen die Schlachten; Geistliche treiben die Litteratur und Adlige die Dichtkunst, und wer sonst zu singen und zu sagen hat, findet sich an den Höfen der Fürsten ein und singt und sonnt sich in ihrem Glanze. Das Bürgertum beginnt erst seine Geschichte; es redet noch wenig oder gar nicht mit in den großen Dingen der Welt; erst am Schluß der Periode treten die Städte in den Gang der Begebenheiten ein.

Und so ist es auch mit der Kunst. Das Bürgertum hält sich bescheiden und beschränkt in den engen Mauern und läßt seine Dome und Rathäuser erst in der folgenden Periode als Zeichen seiner Blüte und seiner Macht emporwachsen. Die geistlichen Fürsten sind es, welche jene prachtvollen Kathedralen romanischen Stils errichten, und Kaiser und Fürsten bauen sich Paläste und Schlösser, welche mit den Kirchen zu wetteifern beginnen. So sind es auch beide, die Kirche und die weltliche Herrlichkeit, welche die Kunst als ein Bedürfnis empfinden und mit großen Aufgaben beschäftigen.

Und von beiden steht auch in dieser Epoche die Kirche noch voran. Einmal war sie es ganz vorzugsweise, welche den Kunstzweigen, die hier in Rede stehen, nicht bloß Beschäftigung gewährte, sondern sie auch ausübte, wenn auch nicht vielleicht mit der Ausschließlichkeit oder der gleichen Bedeutung wie in der Epoche der sächsischen Kaiser, denn das Handwerk in den Städten war im Wachsen begriffen und nahm der Geistlichkeit einen Teil der Arbeit ab, um sie später ganz in seine Hände zu bringen. Niemals war die Kirche nach der Herrschaft so begierig wie in dieser Epoche der fränkischen und staufischen Kaiser, und niemals wieder so mächtig, wie da sie Kaiser und Könige bannte und absetzte, daher sie denn auch in dieser Zeit vor allem des Glanzes und der äußeren Herrlichkeit bedurfte. Die Kaiser ohne feste

Residenz, die Fürsten mit ihnen umherziehend, stets zu Kriegen und Feldzügen bereit, sie hatten nicht Veranlassung und Gelegenheit, sich gleicherweise mit Luxus zu umgeben und Kunstwerke hervorzurufen, zu deren Herstellung Geduld, Zeit und Geld gehörte. So hat es denn seinen guten Grund, wenn von Kunstgegenständen weltlicher Art aus dieser Periode wenig übrig geblieben und derjenige, der die Kunst an ihren Werken schildern will, wiederum auf die Kirche angewiesen ist und auf dasjenige, was sie treu und verehrungsvoll bewahrt hat. Für das, was Schlösser und Paläste schmückte, müssen die dürftigen Nachrichten der Chroniken oder überschwängliche, aber allgemein gehaltene Schilderungen in den Dichtungen die unzulängliche Quelle bilden; für das, was die Kirche schuf und schaffen ließ, stehen glücklicherweise noch zahlreiche und ganz vorragende Werke zu Gebote.

Und in dieser Epoche ist es nicht die Goldschmiedekunst allein, von der zu reden ist. Allerdings führt auch sie wieder das erste Wort, und die Kostbarkeit der Gegenstände und die Dauerhaftigkeit des Materials und die Verehrung, welche diesen Arbeiten um ihres Inhaltes, ihres Dienstes willen gewidmet worden, haben es bewirkt, daß ihre Werke vorzugsweise erhalten geblieben sind. Aber andere Kunstzweige sind an ihre Seite getreten: die Glasmalerei, die Weberei und Stickerei und das verschiedene Gerät in Holz für die Kirche wie für das Haus. Es wird nunmehr auch von ihnen die Rede sein.

Es war außerordentlich viel an Verschiedenartigkeit der Gegenstände, was die Kirche brauchte und die Kunstindustrie ihr zu liefern hatte. Sie brauchte an metallenen Geräten Kelche und Patenen, Monstranzen und Reliquiarien, Kannen (Aquamanile) und Schüsseln, Taufbecken, Weih- und Sprengkessel und Sprengwedel, Rauchgefäße und Weihrauchbüchsen, Ölfläschchen, Pastoralen oder Hirtenstäbe, sie brauchte den Schmuck des Altars, dessen ganze Wand wohl aus Goldschmiedarbeit bestand, sie brauchte die kleinen Tragaltäre, sie brauchte kleine Leuchter, Kandelaber und die großen Kerzen tragenden Kronleuchter. Für alles war in erster Linie der Goldschmied in Frage, dem der Bronzearbeiter und Gelbgießer zur Seite stand. Die Kirche brauchte ferner den Tischler und den Holzschnitzer für das eigentliche Mobiliar, wie z. B. die verzierten Chorstühle, welche in dieser romanischen Epoche sich mit reichem Ornament zu verzieren begannen; sie brauchte den Glasmaler für die immer wachsende Sitte, die Fenster mit farbigem und gemaltem Glas zu schließen, sie brauchte endlich den Weber und den Sticker. Damals hatte die Kirche in allem und jedem bereits ihre liturgischen Vorschriften; sie hatte Material und Form bestimmt, und für Brauch und Form und Ornament bereits eine symbolische Bedeutung geschaffen, ein Standpunkt der Betrachtung, der natürlich an dieser Stelle, wo es sich um die Entwickelung und Ausbildung des künstlerischen Elementes in Form und Technik handelt, nicht einzunehmen ist. Aus dem künstlerischen Gesichtspunkt aber wird auch mannigfach des Wechsels der Formen bei den einzelnen Arten der Gegenstände zu gedenken sein.

Was die Goldschmiedekunst dieser Epoche des romanischen Kunststiles von der vorausgegangenen unterscheidet, ist die vollkommene Befreiung von jedem byzantinischen Einfluß. Sie ist, nachdem sie von den byzantinischen Vorbildern gelernt hat, in Form und Technik selbständig geworden; sie steht auf eigenen Füßen und geht ihre eigenen Wege Sie hat zum Teil selbst abgelegt, was sie gelernt hatte. Sie wendet

das byzantinische Zellenschmelz nicht mehr an, oder nur selten und nicht mehr allein; sie hat statt dessen sich ihre eigene Emailtechnik zurecht gebildet. Es ist zum zweiten, wenn nicht ausschließlich, doch deutlich genug ein gewisser Wechsel im Material eingetreten. Die Vorliebe für Gold und seinen Glanz läßt nach; man begnügt sich häufiger mit vergoldetem Silber und scheut sich nicht, Kupfer und Erz bei den alleredelsten und kostbarsten Werken der Goldschmiedekunst anzuwenden. Ein weiterer Unterschied liegt in der häufigen Verbindung kleiner Statuetten und figürlicher Reliefs an Gegenständen aus der Hand und der Werkstätte des Goldschmiedes, sei es, daß er selber sie in Metall treibt oder gießt, sei es, daß er Arbeiten der Schnitzerei in Bein und Elfenbein und Walroß zu Hilfe nimmt und in seine Werke einsetzt. Offenbar hat der Goldschmied von der emporgeblühten Skulptur der romanischen Kunstepoche gelernt und traut sich Dinge zu, an welche sich seine Vorgänger noch nicht heranwagten. Er traut sich selbst ganze Köpfe und Büsten, die als Reliquiarien zu dienen haben, in Silber zu treiben. Daß das Ornament in seiner Zeichnung dem Wechsel des Zeitgeschmacks auch in der Goldschmiedekunst folgt, ist selbstverständlich: es wird mannigfacher in seinen Motiven, reicher, zumal auch blumiger in der Gestaltung freier, dabei aber auch wohl phantastischer durch seine Verschlingungen sowie durch die Aufnahme tierischer und menschlicher Mißgestalten. Doch muß man sagen, die Goldschmiedekunst ist hierin maßvoller als z. B. die ornamentale Skulptur oder die dekorative und die Miniaturmalerei. Endlich muß man es als einen Unterschied betrachten, daß, wenn das Ornament freier wird, doch der Formenbau der Geräte nicht selten architektonischer und somit steifer sich gestaltet. Dies gilt insbesondere von einer gewissen Klasse der Reliquiarien, die vollständig Anlage und Bau einer Kirche nachahmen.

Wann und wie jener bedeutsame Wandel in der Goldschmiedekunst eingetreten, welcher von dem Zellenschmelz zum Grubenschmelz, von der Anwendung des Emails auf Gold zu dem auf Kupfer hinübergeführt hat, darüber ist viel geschrieben, gesprochen und gestritten worden, und eine Entscheidung ist bisher nicht erfolgt. Meistens wird die Ehre der Erfindung Deutschland zugeschrieben, während die französischen Archäologen — nicht alle — sie für Frankreich und für Limoges insbesondere in Anspruch nehmen. Es fehlt an sicheren Daten sowohl seitens der Schriftsteller sowie in Bezug auf die erhaltenen Gegenstände, welche denn von ihnen die älteren sind und wann die, welche man für die älteren hält, in Wirklichkeit entstanden sind. Ein Tragaltärchen in Bamberg, welches Labarte mit der Tradition Kaiser Heinrich II. zuschreibt, wird von anderen in das zwölfte Jahrhundert gesetzt, und so geht es mit verschiedenen Gegenständen, welche bald früher, bald später angenommen werden. Die Franzosen haben sich vergeblich bemüht, ein Stück von wirklicher Limosiner Herkunft noch aus dem elften Jahrhundert nachzuweisen, während die Grubenschmelzverzierung, welche sich an der von Heinrich II. dem Aachener Münster geschenkten Kanzel befindet, in Wirklichkeit dem Anfang des elften Jahrhunderts anzugehören scheint. Alle Zweifel sind auch hier nicht ausgeschlossen. Gewiß ist, daß die Blüte des Email champlevé in das zwölfte Jahrhundert und in den Anfang des dreizehnten fällt.

Sicherer als über die Zeit der Entstehung und die Ehre der Erfindung ist man über die eigentliche Heimat. Man muß Limoges den Ruhm lassen, in Frankreich

für eine Reihe von Jahrhunderten, oder vielmehr für zwei Epochen, eine im Mittelalter und eine im sechzehnten Jahrhundert, der Mittelpunkt einer blühenden Schmelzkunst gewesen zu sein. Allein großartiger für die erste, die mittelalterliche Epoche, war diejenige Schmelzkunst, welche in den Rheinlanden geübt wurde. Die außerordentliche Zahl der erhaltenen Gegenstände in den rheinischen Kirchenschätzen, die erstaunliche Größe und Vollkommenheit vieler dieser Werke lassen keinen Zweifel darüber, daß sie ihren eigentlichen Sitz, ihre Blüte, in den Rheinlanden gehabt hat, und zwar nicht an einem Orte, wenn es auch in der Bedeutung der damaligen Städte liegt, daß Köln und Trier die Hauptorte waren. Urkundliche Nachrichten fehlen auch darüber, und Namen der Künstler, die genannt werden, sind von äußerster Seltenheit. Auf Köln weiset der Verfertiger eines bereits erwähnten Tragaltärchens im Reliquiarienschatz des Herzogs von Cumberland, welches die Inschrift trägt: Eilbertus Coloniensis me fecit. Ein anderes, leider verschwundenes Reliquiarium, in welchem die Mönche des Klosters Grandmont bei Limoges von denen von Siegburg bei Bonn Reliquien von den elftausend Jungfrauen erhielten, also ebenfalls zweifellos eine rheinische Arbeit, trug die Inschrift: Reginaldus me fecit. Man hat diese Sendung benutzt, um daraus die Übertragung der Technik aus den Rheinlanden nach Limoges herzuleiten. Da dieses Ereignis aber in das Jahr 1181 fällt, so dürfte diese Lehre für Limoges wohl zu spät gekommen sein.

Eben diese Heimatstätte des Grubenschmelzes in den Rheinlanden erinnert daran, daß hier in denselben Gegenden, auf romanisiertem Boden, in den Zeiten des römischen Kaiserreichs dieselbe Kunst ja schon einmal geübt worden ist. Zahlreiche, den Grabstätten entnommene Schmuckgegenstände, welche derselben Epoche angehören, zeigen Grubenschmelz auf Bronze in keiner anderen Technik, als sie das zwölfte Jahrhundert kennt, ja zuweilen mit zierlichen, vielfarbigen Ornamenten, die sich auf den späteren Arbeiten wie wiederholt finden. Darnach, so scheint es, wird die Frage nach der Erfindung eine völlig müßige, und es handelt sich nur um eine Wiedererweckung, um Übertragung einer vorhandenen, im stillen fortlebenden Technik auf andere, bedeutungsvollere und darum auch der Nachwelt erhaltene Gegenstände .Wie das möglich war, wie die alte Technik gleichsam im Verborgenen fortleben, dann hervortreten und zu neuer und größerer Blüte kommen konnte, auch dafür läßt sich die Erklärung finden.

Das Grubenschmelz der ersten Periode findet sich auf Schmuckgegenständen von Erz, die damals bei den deutschen Völkerschaften geschätzt waren, da das Gold bei ihnen noch selten war. Mit und nach der Völkerwanderung aber traten die Deutschen in den Besitz der Schätze der alten Welt an edlem Metall und goldenem Schmuck und Gerät, und der Schmuck von Bronze und Kupfer mußte an Wert verlieren. Aus dieser ganzen künstlerisch und gewerblich so mannigfach dunklen Epoche leuchtet Gier und Lust an Gold hervor, wie ja auch die erhaltenen, oben geschilderten Werke erkennen lassen. Der alte emaillirte Bronzeschmuck, entwertet und von den Vornehmen mißachtet, konnte nur als Volksschmuck bleiben. Daß aber nichts davon aus dieser Epoche der Karolinger und der sächsischen Kaiser erhalten ist, beruht darauf, daß mit der Einführung des Christentums Schmucksachen und Geräte den Toten nicht mehr ins Grab mitgegeben wurden. Ist doch auch von dem viel genannten Gold-

schmuck dieser Zeit nichts auf uns gekommen, ausgenommen ein paar Kronen, wenn man diese zum Schmuck rechnen will.

Wir nehmen also an — und zweifeln nicht an der Richtigkeit dieser Annahme —, daß dort, wo ehemals das Grubenschmelz in Übung stand, in den romanisierten Rheinlanden, dasselbe sich am Volksschmuck bis in die Zeit der sächsischen Kaiser und darüber hinaus, bis in das elfte Jahrhundert erhalten hatte. Damals nun bedurfte die Ausbreitung der Kirche mit der wachsenden Zahl und Größe der Kirchenbauten, ihrer gesteigerten Macht und Herrlichkeit auch eines größeren äußeren Glanzes. Der Bedarf an Kirchengeräten und Kirchengefäßen, an Gegenständen der Verehrung, insbesondere an Reliquiarien, steigerte sich in gleichem Verhältnis. Für diesen Bedarf reichte der Vorrat an edlen Metallen, zumal an Gold, nicht aus. Die Menge der neuen Kirchen und Klöster, denen nicht gleich die Mittel zur Verfügung standen, ließen einen billigeren Ersatz wünschenswert erscheinen, und als solcher bot sich das emaillierte Kupfer oder Erz dar. Die Kunst war mittlerweile auch gewachsen, und neben dem teuren Material, neben Gold und Edelsteinen, hatte man auch den Wert der Arbeit schätzen gelernt, und diese half wenigstens mit, den feilen Stoff zu veredeln und ihm höheren Wert zu verleihen. So nahm die Kirche vom Volksschmuck Material und Technik herüber, ja selbst zum Teil die zierlichen, aber einfachen Ornamentmotive der alten römischen Zeit, und indem sie ihre größere Fertigkeit in Zeichnung, in Modellierung, in Komposition des Figürlichen wie Ornamentalen darauf anwendete, schuf sie eine neue Kunst, aus welcher großartige Werke von hoher und reicher Schönheit hervorgingen.

Bei dieser Erklärung ist es überflüssig zu untersuchen, in welcher Weise der Übergang aus dem byzantinischen Zellenschmelz in den deutschen Grubenschmelz technisch und künstlerisch vor sich gegangen. Der Übergang hat überhaupt nicht statt gefunden. Die eine Kunst ist erloschen und die andere selbständig emporgeblüht. Die Zeit, in welcher das geschah, war das elfte Jahrhundert und die erste Hälfte des zwölften. Von der Mitte des zwölften beginnt die Epoche, in welcher die großen Schöpfungen in Email champlevé entstanden.

Für diese großen Werke sind die Daten der Entstehung, wenigstens annähernd, nachweisbar. Für die Zeit aber von 1050 bis 1150 eine chronologische Reihenfolge nachweisen zu wollen, ist wohl vergebliches Bemühen. Der Schluß aus der Roheit des einen Werkes und aus der Vollkommenheit des anderen ist stets ein trügerischer, da die künstlerischen Kräfte ungleich und die Absichten und Mittel verschieden sind. Und es giebt wenig andere Anhaltspunkte. Es giebt allerdings Verschiedenheiten, nicht sowohl in der Technik als in der Anwendung, aber sie können sehr wohl — und das ist auch der Fall — nebeneinander bestanden haben, denn sie kommen auch an demselben Gegenstande vor.

Die Technik des Grubenschmelzes besteht, wie schon im ersten Abschnitt angegeben, im wesentlichen darin, daß aus einer verhältnismäßig dicken Kupfer- oder Bronzeplatte jene Vertiefungen, welche den Schmelz aufzunehmen haben, mit dem Grabstichel ausgegraben werden, wobei die stehenbleibenden Linien oder Flächen die Stelle der Cloisons vertreten. Das Verfahren läßt dem Zeichner wie dem Emailleur weitaus größere Freiheit und gestattet die Verzierung größerer Flächen oder Platten, als es

mit dem Zellenschmelz auf Gold möglich ist. Sie gestattet selbst die Verzierung auf dem Runden, wie die kleiner Säulchen. Jener Teil des Metalls, welcher stehen bleibt, ist stets vergoldet. Nun kann es sein, daß der ganze Grund stehen bleibt und nur die Figuren emailliert sind, oder es ist der Grund emailliert, und die Figuren sind vergoldet, wobei die Linien der inneren Zeichnung entweder bloß graviert oder mit farbigem Schmelz gefüllt sind. Es kann auch sein, daß das Email sich über Grund und Figuren gleicherweise verbreitet und nur die Konturlinien vergoldet sind. Es kommt ferner vor — und es ist oben schon auf diese Verbindung mit Email aufmerksam gemacht — daß entweder die Köpfe oder die ganzen Figuren im Halbrelief aus der emaillierten Fläche heraustreten, gewöhnlich vergoldet, teilweise auch emailliert. Dies ist z. B. der Fall bei den zahlreich erhaltenen kleinen Kruzifixen, deren Roheit oft auf ein sehr frühes Alter zu weisen scheint.

So giebt es Verschiedenheiten in Menge, unter denen vor allem noch diejenige zu beachten ist, welche in einer allerdings bescheidenen Verbindung mit Zellenschmelz besteht. Mitten im Ornament nämlich, und nur im Ornament, sind einzelne Farben und einzelne Ornamentteile von ihren benachbarten durch vergoldete Metallbändchen getrennt, ganz in der Weise des byzantinischen Zellenschmelzes auf Gold. Der Grund dafür ist nicht bloß in der Absicht zu sehen, das Zusammenfließen der Farben zu verhindern, sondern auch das ist wahrscheinlich alte Übung bei dem emaillierten Bronzeschmuck, denn gerade hier erinnert die Zeichnung an die alten Schmuckgegenstände. Es kommt diese Verbindung noch bei den späteren Gegenständen vor, etwa um 1200, niemals aber bei Figuren und nur im opaken Email, nicht im transluciden, wie das byzantinische ist.

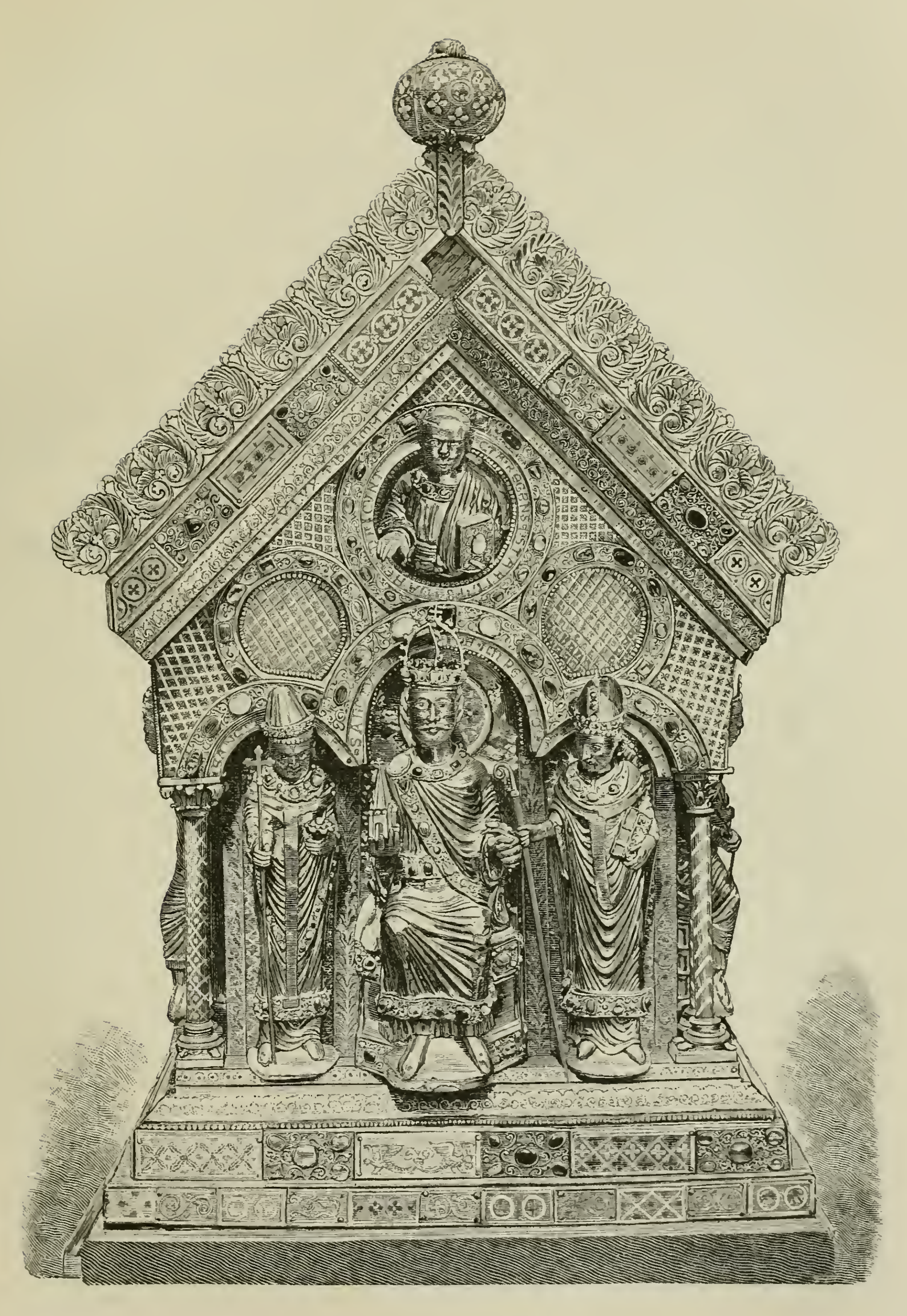
Ebenso schwer wie eine genaue Bestimmung der Zeitfolge möchte es sein, gewisse Schulen aufzufinden oder die besonderen unterscheidenden Eigenschaften der verschiedenen Arbeitsstätten festzustellen. Zu sagen, das ist Kölner, das ist Trierer, das ist Aachener, das ist Siegburger Arbeit, scheint ein ziemlich mißliches und vorderhand noch gewagtes Unterfangen. Eher läßt sich an eine Unterscheidung deutscher, d. i. rheinischer, und französischer Arbeit denken, da es doch gewisse Gegenstände giebt, die nachweisbar rheinischer, andere, die nachweisbar französischer Herkunft sind. Prüft man die Gegenstände auf solche Unterschiede, so wird man diese nicht in der Technik finden, wohl aber in den Farben. Man kann nach der koloristischen Haltung zweierlei Klassen annehmen, die eine, in welcher Blau neben Grün und einem blassen Gelb so vorherrschend ist, daß die ganze Stimmung dunkelblau oder blaugrün erscheint, die andere, welche neben Dunkelblau fast gleichwertig Rot enthält und daneben noch Goldgelb und Türkisblau, Farben, die der ersteren Klasse nicht fehlen, aber bei ihr doch nur in kleinen Flächen verwendet werden. Die Wirkung der zweiten Klasse ist daher eine lebhaftere, buntere. Der blauen oder grünlichblauen Stimmung gehören die großen rheinischen Reliquienschreine an, von denen alsbald die Rede sein wird, und die zahlreichen kleinen sarg- oder kirchenartigen Reliquiarien, die sich zerstreut in Museen und Kirchenschätzen finden. Die lebhafteren, bunteren, zumal diejenigen mit vielem Rot sind wir geneigt der französischen Kunst zuzuweisen, und zwar insbesondere gestützt auf den sogenannten Verduner Altar im Stifte Klosterneuburg bei Wien. Die Platten dieses Altars, einundfünfzig an Zahl, ursprünglich die Bekleidung einer Lesekanzel

(Ambo), wurden im Jahre 1181 — also in demselben Jahre, in welchem das Email champlevé von Siegburg nach Limoges gebracht sein soll — von einem französischen Meister Nicolaus von Verdun, den der Abt Wernher hatte kommen lassen, angefertigt. Diese Platten nun sind bloß in Blau und Rot gehalten (mit Ausnahme eines gelben Nimbus), und zwar fast nur in breiten Grundflächen, während die Figuren vergoldet sind und nur die tiefer gegrabenen Innenlinien ebenfalls blaues und rotes Email enthalten. Ganz in gleicher Weise ist ein Ciborium in Klosterneuburg mit sechzehn emaillierten Platten verziert, bei seinen gotischen Formen allerdings eine spätere Arbeit, aber in Bezug auf die Farben ganz den Emailplatten entsprechend und, was die Ausführung betrifft, von höchster Feinheit und Vollendung. Stellen wir diese Werke, die Klosterneuburger und die rheinischen Reliquiarien, einander gegenüber, so dürfte es möglich sein, mit ihren charakteristischen Eigenschaften deutsches und französisches Grubenschmelz zu unterscheiden.

Jene Reliquiarien, so haben wir bereits gesagt, gehören zu den großartigsten Leistungen der Goldschmiedekunst dieser Zeit, ja sie stehen völlig an der Spitze. Ihre Schilderung erspart uns die Beschreibung zahlreicher kleiner Arbeiten, als Hostienbehälter, Leuchter, Tragaltärchen, Kruzifixe, die alle mit Grubenschmelz verziert sind. Insbesondere häufig sind die Tragaltärchen, deren sich z. B. eine große Anzahl im Reliquiarienschatz des Herzogs von Cumberland befindet; eines davon, das den Namen seines Verfertigers trägt, des Kölner Eilbert, ist bereits mehrfach erwähnt. Diese Tragaltärchen, welche der Priester auf Reisen, oder wohin er ging, mit sich führen konnte, bestehen aus einer Steinplatte von Marmor, Serpentin, Achat, Kristall u. s. w., unter welcher sich eine Reliquie befindet; sie sind eben groß genug, um den Kelch und den Hostienbehälter darauf zu stellen. Der Stein ist in Gold oder Silber gefaßt, das Ganze wie ein flaches Kästchen gestaltet, dessen vier senkrechte Seiten mit Figuren in Email oder Relief verziert sind, während vier Löwentatzen an den Ecken die Füße bilden.

Jene großen Reliquiarien, für deren Form wohl ursprünglich der Sarkophag als Modell gedient hat, haben in dieser Epoche des romanischen Stils die Form einer Kirche im Kleinen angenommen. Sie erscheinen dem Äußeren nach wie eine einschiffige oder dreischiffige Basilika mit Pult- und Satteldach, die Seiten gegliedert mit Bogennischen, in denen Statuetten von Heiligen sitzen, die Flächen der Dächer mit Darstellungen aus dem Leben der Heiligen in Relief oder in Email bedeckt, die Kanten der Dächer mit überaus reichem durchbrochenen Schmuck in Silber oder Erz begleitet. Säulchen, Pfeiler, Gesimse, Ornamentbänder sind mit Grubenschmelz überzogen, in dessen Mitte sich hier und da kleine Partieen in opakem Zellenschmelz befinden. Da die Länge ein bis zwei Meter zu betragen pflegt, die Höhe selbst einen Meter übersteigt, so ist der Eindruck dieser Reliquienschreine, an welchen Gold und Vergoldung, Silber und Erz, Email und Filigran nebst einer Fülle von Edelsteinen verwendet worden, ein ebenso großartiger wie reicher und kunstvoller. Beispielsweise befinden sich am Schrein der heiligen drei Könige fast anderthalbtausend Edelsteine, von denen ein großer Teil aus antiken Gemmen besteht.

Solcher Schreine giebt es in Aachen, Köln, Deutz, Siegburg, Xanten und anderen Orten. Im Domschatz zu Aachen befindet sich der Schrein mit den Gebeinen Karls



14. Reliquienschrein Karls des Großen. Stirnseite.

des Großen und der Schrein der heiligen Jungfrau Maria mit den sogenannten vier großen Reliquien. In Deutz ist der Schrein des heiligen Heribert, in Xanten der Schrein St. Viktors, in Kaiserswerth der des heiligen Suitbert, in Siegburg der des heiligen Anno, des Stifters dieser Abtei, nebst zweien anderen, in Köln vor allem der Schrein der heiligen drei Könige im Dom und die Schreine der heiligen Albinus und Maurinus.*)

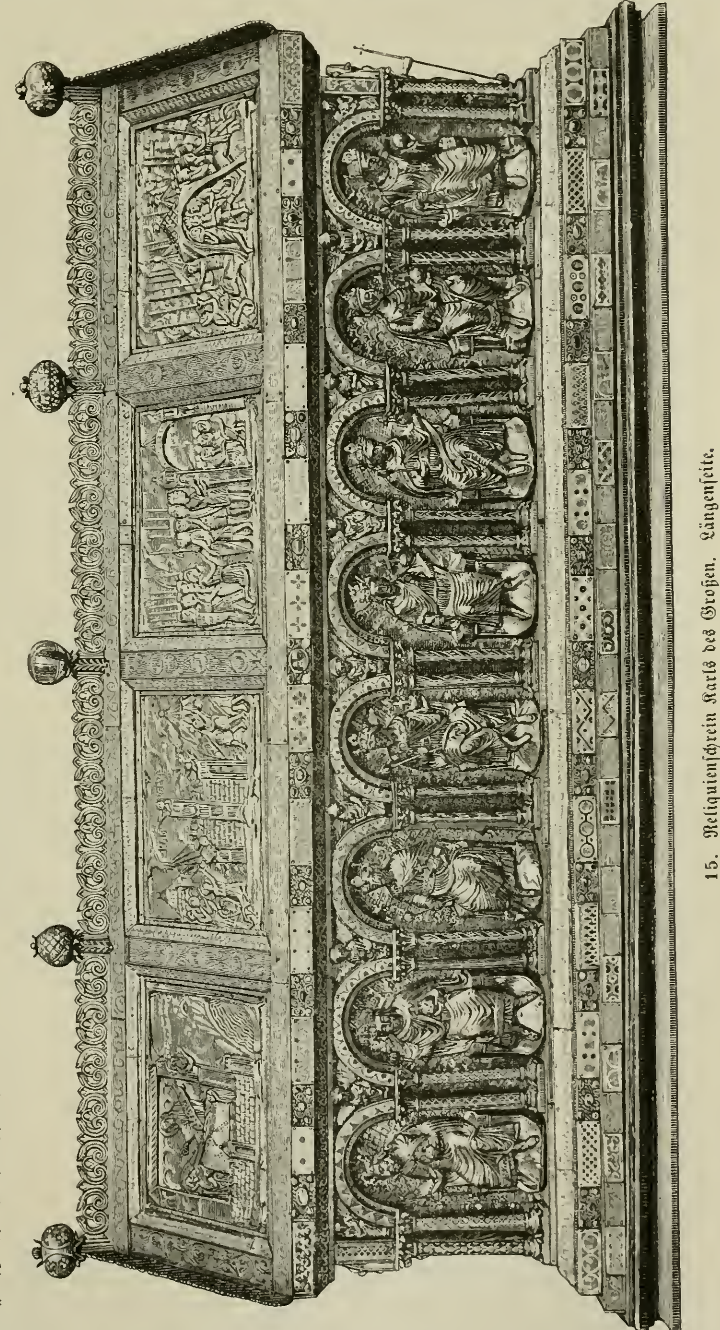
Von diesen allen dürfte, nächst dem Heribertschrein in Deutz, derjenige Karls des Großen in Aachen der älteste sein; er ist auch in gewisser Weise der einfachste, der Gestalt nach eine einschiffige Basilika mit Satteldach, dessen Flächen in viereckigen Feldern mit Reliefs aus dem Leben und der sagenhaften Legende des großen Kaisers geschmückt sind. An der Stirnseite sitzt er selbst, thronend zwischen Papst Leo III. und dem Bischof Turpin, über ihm im Giebelfelde das Brustbild des Heilandes. An den Langseiten unter Rundbogen befinden sich die Statuetten von sechzehn deutschen Kaisern bis auf Otto IV. und Friedrich II., zu deren Zeit das große Werk vielleicht erst die letzte Vollendung erhalten hat. Anlage und Beginn rühren bestimmt aus einer vielleicht um ein halbes Jahrhundert früheren Zeit her. (Abb. 14. 15.)

Im Jahre 1183 nahm der Schrein des heiligen Anno, welchen der Abt Gerhard von Siegburg hatte machen lassen, die Gebeine jenes großen Erzbischofs und Kanzlers des deutschen Reiches auf, und ungefähr zu jener Zeit muß auch der Schrein der heiligen drei Könige in Köln begonnen worden sein, während der Schrein der heiligen Jungfrau Maria in Aachen mit den vier großen Reliquien, ein überaus reiches und besterhaltenes Werk, im Jahre 1220 noch in Arbeit war. Wäre jener, der Schrein der heiligen drei Könige, in seinem ursprünglichen Zustande geblieben, so wäre er von allen das großartigste Beispiel. Leider hat seine Geschichte von Unglücksfällen, Verstümmelungen und schlechter Restauration zu erzählen; ja auf der Flucht vor den Franzosen auseinander genommen, ist er bei der Zusammensetzung sogar um ein gutes Stück verkürzt worden.

Die Gebeine der heiligen drei Könige wurden im Jahre 1162 bei der Einnahme Mailands, wo sie sich bis dahin befunden hatten, von Kaiser Friedrich I. dem Kölner Erzbischof Rainald von Dassel geschenkt, und kamen so in diese Stadt der Heiligen. Den Schrein aber begann erst sein Nachfolger Philipp von Hainsfeld, nachdem sich nach und nach durch fromme Beiträge die Mittel gefunden hatten, die Vollendung sah er erst, als Otto IV. zu seinen Gunsten eine große Schenkung machte. Der Schrein hat eine Länge von nahezu zwei Metern bei einer Höhe von etwa anderthalb und einer Breite von etwas mehr als einem Meter. Von außen gesehen, baut er sich wie eine dreischiffige Basilika empor; die niederen Seitenschiffe sind mit einem Pultdach gedeckt, während das emporsteigende Mittelschiff ein Satteldach besitzt. Eine der Giebelseiten bildet die Front. Sie zeigt in drei Abteilungen unten unter einem Rundbogen den thronenden Christus, zu den Seiten unter Kleeblattbogen links die heiligen drei Könige (und neben ihnen Kaiser Otto), rechts die Taufe im Jordan. In der zweiten Abteilung darüber, deren Höhe den Seitendächern entspricht, sieht

*) Die Abbildungen befinden sich bei Bock, Schatz des Kölner Domes, und Karls des Großen Pfalzkapelle, und bei G. aus'm Werth, Kunstdenkmäler in den Rheinlanden.

man die Schädel jener drei Heiligen, während in der dritten, die den oberen Raum des Mittelschiffes einnimmt, unter einem reichverzierten Kleeblattbogen Christus auf dem Throne sitzt mit zwei Engeln zu seiner Seite. In etwas veränderter Architektur zeigt die Rückseite ebenfalls Darstellungen aus dem Leben Christi. Die Langseiten zerfallen in zwei Geschosse, jede mit sechs Bogenstellungen, die unteren in Kleeblattbogen, die oberen mit Rundbogen. Unter jedem Bogen findet sich sitzend die Figur eines Heiligen, in der unteren Reihe zwölf Propheten, in der oberen die zwölf Apostel. Die Dächer haben leider ihren alten Reliefschmuck verloren. Architektur wie Ornament gehören dem ausgebildeten romanischen Stile an; von der beginnenden Gotik ist noch keine Spur vorhanden. Relief und Statuetten sind mit großer Geschicklichkeit in Silber getrieben und vergoldet. Aus vergoldetem Silber bestehen auch die Rückflächen der Bogennischen, während die zierlichen Doppelsäulen, welche sie trennen, mit Grubenschmelz bedeckt sind, das sich auch mannigfach an den umlaufenden Bändern und Gesimsen findet. Dazu giebt



15. Reliquienschrein Karls des Großen. Längenseite.

es eine außerordentliche Fülle von Edelsteinen, sowie gegossenes, geschlagenes, ziseliertes Ornament, das die architektonischen Linien begleitet.

Wenn man mit einiger Sicherheit festsetzen kann, daß dieses großartige Werk der Goldschmiedekunst im dritten Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts vollendet wurde, so bleibt man gänzlich ohne Antwort, wer der oder die Verfertiger waren. Ohne Zweifel haben die Kölner das große, aus ihrer Anregung hervorgegangene und durch ihre Beiträge entstandene Werk auch durch Kölner Goldschmiede machen lassen; waren diese aber Geistliche, etwa die Brüder von St. Pantaleon, oder Goldarbeiter aus dem Laienstande, die sich damals schon zu einer Konfraternität, zu einer Innung, zusammenschlossen? Wir wissen es nicht. Keine Nachricht giebt davon Kunde.

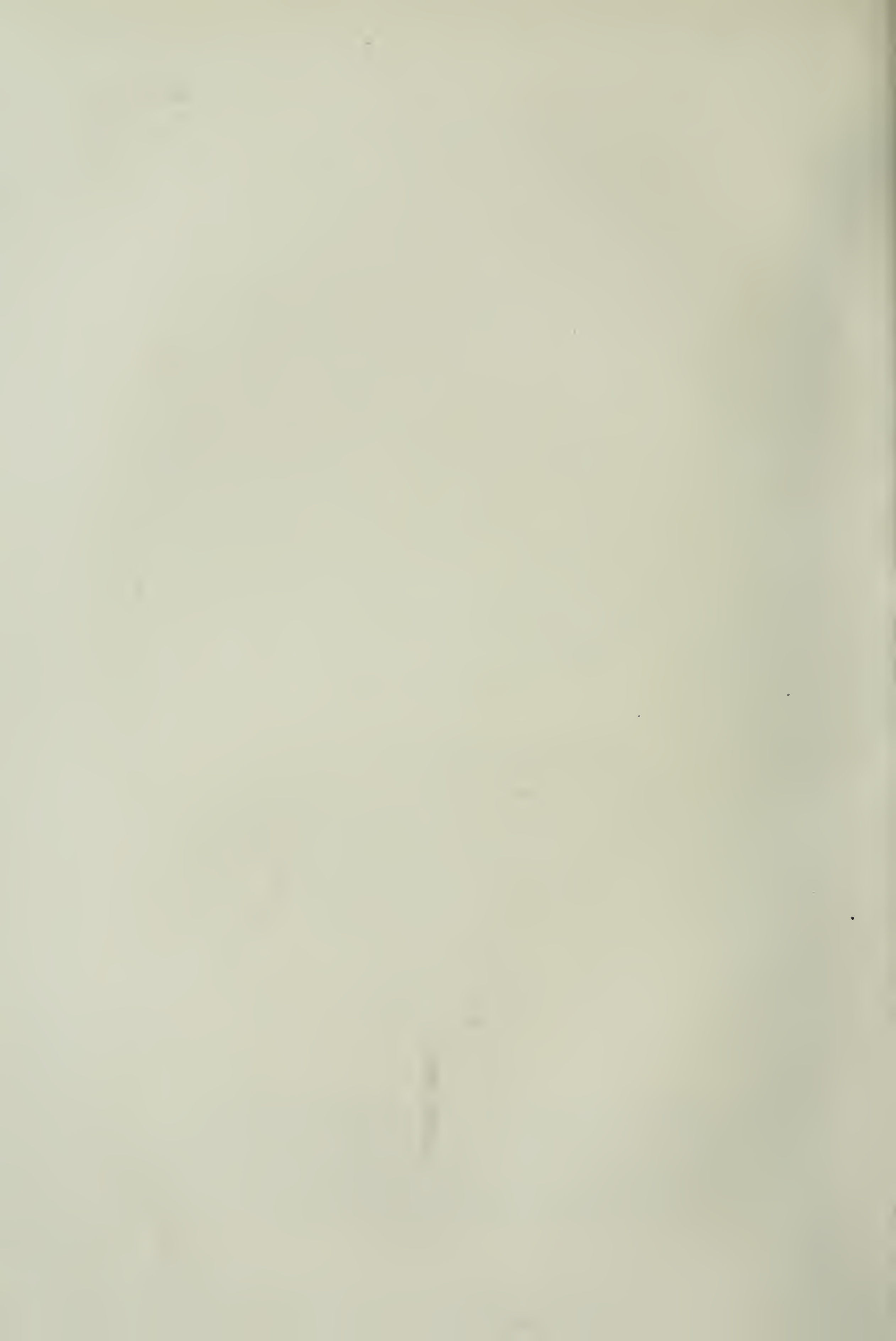
Ebensowenig ist das bei anderen großen Reliquiarien der Fall, die alle ziemlich dem gleichen architektonischen Muster folgen und in gleicher Weise mit Email und getriebenen Arbeiten sich schmücken. Von ihrer Grundform, der einer Längenbasilika, weichen nur zwei der größeren Schreine ab, welche beide einer im griechischen Kreuz gebauten Kuppelkirche gleichen, mit einer Kuppel, die sich abgeteilt gleich einem Regenschirme über der Vierung ausspannt. Der eine dieser Schreine befindet sich in dem öfter genannten Reliquienschatz des Herzogs von Cumberland, der andere gegenwärtig im South-Kensington-Museum in London. Beide sind überaus zierlich und schön mit Grubenschmelz verziert, das sich in blumigen und geometrischen Mustern über Dach und Kuppel verbreitet, von einer Art, welche über die Herkunft aus rheinischer Werkstätte, etwa um das Jahr 1200, keinen Zweifel läßt, obwohl die Seiten nicht mit Statuetten in getriebener Arbeit, sondern mit geschnitzten Figürchen aus Bein oder Walroß verziert sind.

An diesen rheinischen Reliquiarien ist so ziemlich alles zu sehen, was die deutsche Goldschmiedekunst im zwölften Jahrhundert zu leisten vermochte, nur das Niello, das sich reichlich schon im Schmuck der alamannischen Gräber findet, dann auf dem Tassilokelch und auf der Patene Bernwards von Hildesheim, auch noch um das Jahr 1100 von Theophilus beschrieben wird, scheint von den rheinischen Künstlern, wenigstens bei jenen Arbeiten, nicht geübt zu sein. Dagegen findet es sich gleichzeitig auf einer berühmten Antiquität, die ebenfalls auf alamannischem oder bajuvarischem Boden ihre Entstehung erhalten haben mag. Es ist der im Stifte Wilten bei Innsbruck aufbewahrte Speise- oder Kommunionkelch, ein weitbauchiges Trinkgefäß mit verhältnismäßig flacher Schale und flachem Fuß und doppeltem Henkel, das ganz mit gravierten, von Niellobändern umschlungenen figürlichen Darstellungen bedeckt ist. Der Kelch ist abweichend von der gewöhnlichen Art durch Form, Henkel und Verzierung, und ebenso ist es die dazu gehörige Patene, welche in der Mitte mit Figuren in hochgetriebenem Relief (Christus am Kreuz mit Maria und Johannes) verziert ist. Die Inschrift läßt einen Grafen Berchtold von Andechs als Stifter vermuten. Die Arbeit dürfte nicht das zwölfte Jahrhundert herwärts überschreiten.

Der Übergang des Emails vom goldenen Gerät auf solches von Kupfer oder Erz läßt schon vermuten, daß von nun an in der Epoche des romanischen Stiles die Kleinkunst sich häufiger der Bronze und ihrer verwandten Legierungen im Rot- und Gelbguß bediente. Hatte schon Bernward von Hildesheim sich daran gewagt, große Reliefs, wie seine Thüren und seine Säule, zu gießen, so breitet sich jetzt der Erzguß



Kommunionkelch von Wilten, mit Patene.



über mannigfaches Gerät aus, der Kirche wie des Hauses. Zwar ein Sitzgerät, einen Sessel, einen Thron oder eine Lagerstätte aus Erz zu fertigen, wie es in der merowingischen Zeit geschehen war, wenn anders der berühmte Thronstuhl des Königs Dagobert aus dieser Zeit stammt und ein Werk des heiligen Eligius ist, das allerdings kommt in der Zeit des romanischen Kunststiles kaum vor, es sei denn, daß man die in Erz gegossenen Teile am Kaiserstuhl von Goslar (jetzt in Berlin) als Reminiszenz betrachtet. Aber Bronze, Kupfer, Messing finden nun überaus häufige Anwendung bei Wassergefäßen, Kannen, Mörsern, sowie insbesondere bei allem Beleuchtungsgerät. Auch das Buchbeschläge in Bronze und Kupfer beginnt in dieser Zeit und hat einige schöne Beispiele romanischen Stils hinterlassen. Die Verzierung besteht auch hier, wenn anders der Gebrauch es gestattete, z. B. bei kleinen kandelaberartigen Leuchtern, aus Grubenschmelz, sodann aus Gravierungen, insbesondere aber aus Relief, sei es in Figuren, sei es in Ornament. Die Plastik dieser Zeit nahm bereits verhältnismäßig einen hohen Stand ein, weniger freilich in realistischer Durchbildung des menschlichen Körpers und individueller Gestaltung der Köpfe, als in einem Streben nach einer allgemeinen idealen Schönheit, mit großer Hinneigung zur Weichheit, zur Sentimentalität, wie das ja auch anderen Kulturerscheinungen dieser Epoche des Rittertums zu eigen ist. An dieser Art der Plastik nahm auch die Kleinkunst teil, sowohl in getriebenen wie gegossenen Figürchen, und sie vereinigte damit noch die Vorliebe der Zeit für phantastische, absonderliche, abenteuerliche Bildungen und Gestalten, ein Gebiet, welches wieder der großen Kunst fern lag.

Diese Lust am Absonderlichen, ein Ausfluß mehr des romantischen als des romanischen Geistes, äußert sich besonders in einer Art von Gefäßen, von welcher ziemlich zahlreiche Beispiele erhalten sind. Der Priester bedurfte vor der heiligen Handlung eines Wassergefäßes, einer Kanne oder Gießgefäßes, mittels welcher ihm das Wasser zum Reinigen auf die Hände gegossen wurde. Dieses Gefäß, heute gewöhnlich Aquamanile (Handwassergefäß) genannt, ist seinem Gebrauche gemäß eine Kanne mit Henkel und Ausguß; in dieser Epoche der Romantik aber nahm es gar absonderliche Gestalten an, unter denen Tierbildungen am häufigsten sind. Es erscheint in der Gestalt eines Pferdes, eines Esels, eines Reiters zu Pferde, besonders eines Löwen, in der Gestalt Simsons mit dem Löwen (Abb. 16), in der Gestalt eines Kopfes oder einer Büste. Der Schwanz des Tieres pflegt den Henkel zu bilden, das Maul die Ausgußröhre, während auf dem Rücken sich eine Öffnung mit Klappe zum Eingießen des Wassers befindet. Technisch ist die Oberfläche dieser aus Bronze gegossenen Gefäße sehr glatt behandelt, die Patina meist in einem schönen grünlichen, dunklen Oliventon. Die zu diesem Gießgefäß gehörigen, aus Messing geschlagenen Becken, welche gewöhnlich in der Tiefe eine heilige Handlung in leichtem, grob gearbeitetem Relief enthalten, stammen meist, soweit sie erhalten sind, aus der Epoche des gotischen Stils oder noch späterer Zeit. Sie sind nicht mehr Arbeiten geistlicher Handwerker, sondern Arbeiten der Beckenschlägerzunft.

Der gleiche Geist dieser romantischen Zeit gelangt auch mit Vorliebe an den Fußgestellen der Kandelaber und der kleinen kerzentragenden Leuchter zum Ausdruck. Hier mischt sich noch ein anderes hinein, nämlich die Symbolik, indem man das Licht als den Überwinder der Finsternis, des Bösen, betrachtet. Daher man hier gerne

lichtscheue Tiere anbringt, Drachen, Schlangen, Salamander, die sich mit abenteuerlichen Tier- und Menschenbildungen vermischen und mit Rankenwindungen durchschlingen, so geordnet, daß das Ganze einen dreiseitigen, durchbrochenen Fuß bildet. Kleinere Leuchter dieser Art sind nicht selten. (Abb. 17.) Das bedeutendste und berühmteste Werk ist der Kandelaberfuß im Dom zu Prag, eine Arbeit des zwölften Jahrhunderts und ohne Zweifel nach Geist und Form von deutscher Entstehung. Hier bilden drei mehrköpfige geflügelte Drachen das Grundelement der Komposition; auf ihnen reiten nackte männliche Gestalten, welche wieder von Löwen und Drachen bedroht



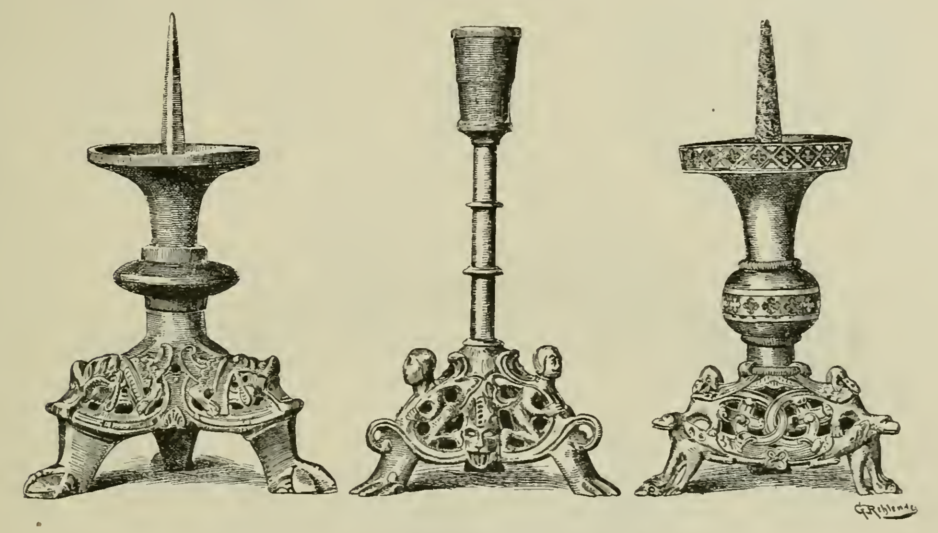
16. Aquamanile. (Sammlung Figdor.)

werden, während zwischen ihnen drei bekleidete männliche Figuren sitzen, welche mit ausgebreiteten Armen Pflanzenwerk in den Händen halten und sich nicht darum zu kümmern scheinen, daß Köpfe der Drachen nach ihren Füßen schnappen. Vermutlich spielt auch hier die Symbolik mit, aber es ist so recht eine Komposition aus Geist und Phantasie dieses Zeitalters.*)

Der Kunstepoche des romanischen Stils war es überall schwer, die Symbolik von der Form zu trennen und diese als die schöne Form zu betrachten und heraus-

*) Abgebildet in: Heider und Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österr. Kaiserstaates. I. Taf. 35.

zuarbeiten. Diese stand noch ganz unter Gedanken, die ihr fremdartig waren, denen sie sich aber fügen mußte; erst als die Kunstindustrie zunftmäßig wurde, verloren sich diese untergeschobenen Gedanken, und die Form wurde gewissermaßen befreit. So sind es auch, ebenso wie die Leuchter, die großen Kirchenlüstres, welchen Form und Verzierung von einer ihnen fern liegenden Idee aufgedrängt wurde. Während Haus und Palast in dieser Beziehung sich rasch, aber kunstlos halfen, indem sie die Kerzen auf die Enden eines horizontal aufgehängten hölzernen Kreuzes steckten und mit solchen Lichterkreuzen Saal und Gemach erhellten, zog die Kirche zu gleichem Zwecke die Kunst, den Erzguß und die Arbeit des Goldschmiedes, herbei. Diese „Kronleuchter" (der Name, welcher für die heutige Form sehr wenig paßt, stammt offenbar von den Lüstresformen dieser Zeit) haben im allgemeinen die Form einer Krone, indem sie einen großen Reif darstellen, der ringsum mit den Kerzenträgern besteckt ist; aber

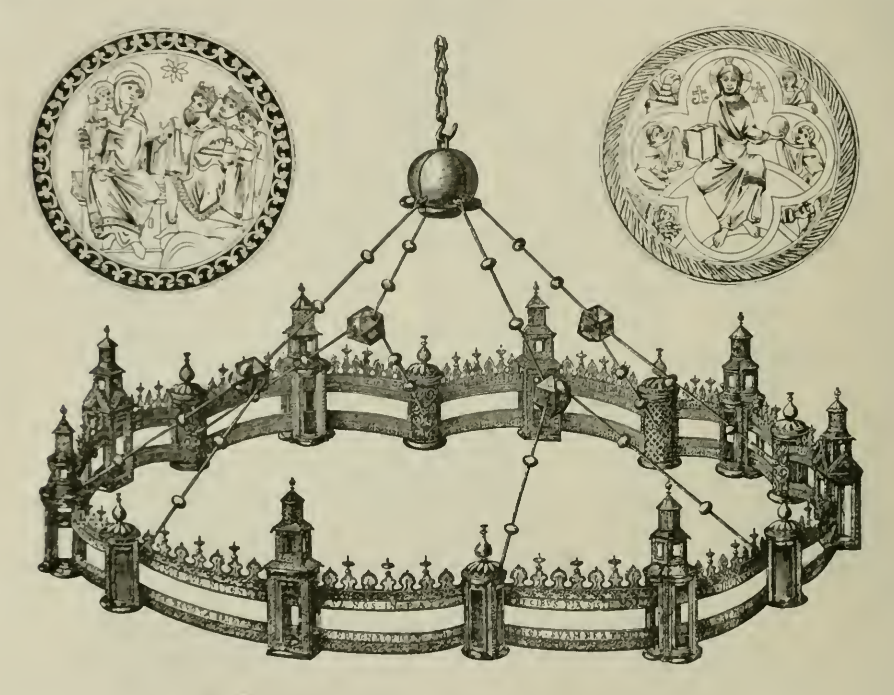


17. Romanische Bronzeleuchter.

nicht eine Krone haben sie zu bedeuten, sondern sie sollen das himmlische Jerusalem darstellen, wie es, strahlend in Gold und Edelsteinen, der Apostel Johannes vom Gewölbe des Himmels heruntersteigen sah. Darum ist der Kronenreif rings mit kleinen Türmchen besetzt, gleich einer turmgekrönten Stadtmauer; in diesen Türmchen standen Statuetten der Apostel und der Heiligen.

Drei solcher Lichterkronen sind heute noch erhalten, im Dome zu Aachen, im Dome zu Hildesheim und in der Kirche zu Comburg bei Schwäbisch-Hall. Die älteste und auch die größte von ihnen ist diejenige im Dome zu Hildesheim, welche den Namen des Bischofs Hezilo führt (gestorben 1079), unter dem sie vollendet sein soll. Es ist wohl irrtümlich, wenn ihr Beginn noch auf den heiligen Bernward zurückgeführt wird. Sie hat einen Durchmesser von etwas mehr als sechs und einen halben Meter und hat zweiundsiebzig Kerzenträger. Kleiner ist der Comburger Kronenleuchter, welcher seine Entstehung dem Abte Hertwig um die Mitte des zwölften Jahrhunderts verdankt. Der berühmteste und interessanteste von allen ist der Aachener,

sowohl um seiner Geschichte wie um seiner leider zum Teil verloren gegangenen Verzierung willen. Eine Inschrift in Versen nennt ihn als eine Stiftung Kaiser Friedrichs I., welche dieser Verehrer Karls des Großen wahrscheinlich zu jener Zeit für die Kuppel des Münsters machte, als er die Gebeine seines großen Vorgängers dem Grabgemache entnahm und zur Aufbewahrung in einem kunstvollen Schrein bestimmte. Der Reif ist doppelt, ein oberer und ein unterer, zwischen denen sich ehemals durchbrochenes Ornament von Silber befand. Um beide Reifen zieht sich die Inschrift herum, begleitet von Ornament. Sechzehn Türme, acht größere, acht kleinere, wechselnd gestellt, umstehen die Krone; die Statuetten aus ihnen sind verschwunden, wie die silberne Verzierung. Die Ketten, welche den Leuchter tragen,



18. Kronleuchter zu Aachen. Nebst zwei der gravierten Platten.

vereinigen sich oben in einer Kugel, an welcher die Hauptkette befestigt ist. Zwischen den größeren Türmen biegt sich der Reif in leichtem Bogen heraus, so daß der Grundriß einer achtblätterigen Rose gleicht. Was dieser Leuchter noch als besondere Merkwürdigkeit besitzt, das sind sechzehn mit Heiligendarstellungen gravierte Platten, welche den Boden der sechzehn Türmchen und somit deren von unten gesehene Verzierungen bilden. Sie sind in Zeichnung so gut, als es die Zeit zu leisten vermochte, und sind nach ihrer Technik gewissermaßen der Erfindung des Kupferstichs vorausgeeilt, denn sie lassen sich abdrucken (was auch vor einigen Jahrzehnten geschehen ist), wie gestochene Metallplatten. (Abb. 18.)

Das große Werk, das in seinem Durchmesser etwas mehr als vier Meter mißt, war ganz vergoldet und zeigt in seinen alles bedeckenden Ornamenten, in getriebener, gegossener, gravierter Arbeit, was die Erzkunst damals zu leisten vermochte. Ent-

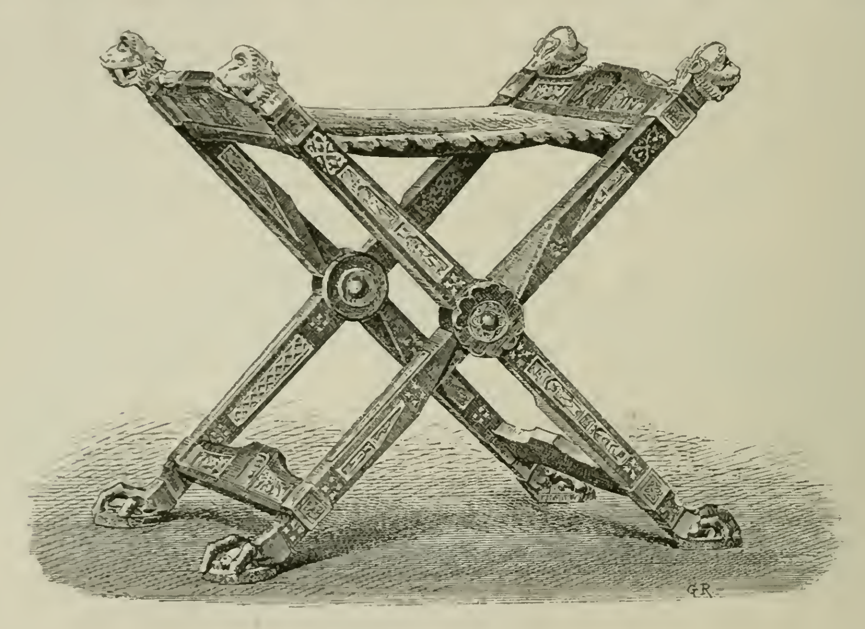
standen ist es, wie aus den Versen zu schließen, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, und auch der Verfertiger kann mit einiger Wahrscheinlichkeit in einem Aachener Meister des Namens Wibert gefunden werden. Dieser Wibert, welcher dem Münster zwei silberne Meßkännchen und auch zwei Häuser schenkte, scheint ein vielkundiger Meister des Laienstandes gewesen zu sein. Er stellte ein neues Dach der Kirche her, fertigte das vergoldete Kreuz auf dem Turme, besorgte den Guß der Glocken und war, wie es scheint, auch der Münzmeister der Stadt. Es heißt auch von ihm, er habe auf das „Werk der Krone" (opus coronae) viel Mühe verwendet.*)

Neben Bronze tritt in dieser Epoche auch das Eisen in die Geschichte der Kunstindustrie ein. Vordem in der Epoche der Merowinger hatte es, was die künstlerische Seite betrifft, nur als Unterlage für Verzierung in Edelmetall gedient, so bei den Schmuckgegenständen, Gürtelbeschlägen, Waffenstücken; es war nicht um seiner selbst willen künstlerisch behandelt worden, und es hatte sich noch keine Kunst, kein Stil des geschmiedeten Eisens bilden können. Das beginnt nun wenigstens in dieser Epoche, wenn die Blütezeit der Eisenkunst auch der Periode des gotischen Stils angehört, wobei ausführlicher davon die Rede sein wird. Für jetzt sei nur erwähnt, wie der Hammer das treibende Werkzeug wird, wie unter seinen Schlägen das Eisen sich dehnt, wie es gespalten wird, die gespaltenen Teile sich trennen, biegen und rollen, sich in Voluten und Ranken und Laub umlegen, und so Bänder und Beschläge entstehen, die sich, von den Angeln auslaufend, über die Thüren verbreiten, ihnen Zierde und Schutz zugleich verleihen. In ihren regelmäßigen nach rechts und links sich verlaufenden Rankenschwingungen kommt das romanische Ornament zu einem echten und schönen Ausdruck. Solche Beschläge sind das Beste und Kunstvollste, was die Zeit in geschmiedeter Eisenarbeit zu leisten vermochte. Gitter und Gitterschranken und eiserne durchbrochene Thüren kommen auch schon vor, doch noch einfach in Zeichnung und Arbeit. Auch für den Waffenschmied und seine feinere Ziertechnik war die Zeit noch nicht angebrochen. Das Kettenhemd war noch seine bedeutendste Aufgabe und dazu eine gute Schwertklinge. Die Aufgabe für beides war praktisch, nicht künstlerisch.

Bis in diese Zeit hinein stößt man in den Bildermanuskripten auch wohl auf Eisenmöbel, besonders auf Betten, die aus Stangen zusammengesetzt waren, oder auf den eisernen Unterbau von kleinen Lese- und Schreibpulten, vor denen die Heiligen, die Evangelisten und Kirchenväter sitzen und ihre heiligen Bücher schreiben. Aber sie werden seltener und seltener und treten ganz vor dem Holzmöbel zurück, das auch erst in dieser Epoche, kann man sagen, seine künstlerische Entwickelung beginnt, seine künstlerische und seine konstruktive zugleich, welche beide Eigenschaften nun eng verbunden bleiben. In den älteren Zeiten war es nach antiker Tradition nicht das Holzmöbel gewesen, sondern dasjenige von Metall, im Süden auch von Marmor, welches bei diesem Zweige des Hausrats die Kunst zu vertreten gehabt hatte. Das ändert sich jetzt. Von nun an kennt das nordische Haus, das deutsche insbesondere, nur das Holzmobiliar und bildet es mannigfach in künstlerischer Weise aus.

*) Die drei Kronleuchter sind abgebildet: Bock, der Kronleuchter K. Friedrich Barbarossas u. s. w.; desgl. derselbe: Pfalzkapelle zu Aachen; der Aachener Leuchter auch bei E. aus'm Werth, Kunstdenkmäler.

Im Anfange, unter den Karolingern und noch unter den sächsischen Kaisern, ist es sehr einfach in seiner Gestaltung, soweit man aus den Miniaturen der Manuskripte, auf die wir fast einzig angewiesen sind, zu sehen vermag, denn erhalten ist nichts aus dieser Zeit; höchstens daß man am Profil der Füße und Gestelle schon Drechslerarbeit erkennt. Throne, Sessel, Tische, Bänke sind einfach aus Brettern zusammengeschlagen, die Pfosten gerade und vierkantig; selten begegnen die Spuren von Schnitzerei, es sei denn, daß Elfenbeintäfelchen eingelegt sind oder Köpfe und Tatzen von Löwen, in Erz oder aus Bein, Walroß, Elfenbein geschnitzt, die Zierde bilden. Auch das ist noch antike Tradition, geht aber tief in das Mittelalter herab. Von dieser Art ist uns ein höchst merkwürdiges Beispiel in dem Faltstuhl der Äbtissin vom Stift Nonnberg bei Salzburg erhalten. Der Faltstuhl, der im Mittelalter weltlichen und geistlichen Würdenträgern, Bischöfen und Äbten als Thronsessel diente,



19. Faltstuhl in Stift Nonnberg.

allerdings auf erhöhter Estrade stehend, auch wohl unter einem Baldachin, ist der direkte Nachkomme des kurulischen Sessels, des magistratlichen Stuhles der römischen Republik. Er hat seine Grundform durch das Mittelalter bis in die neuere Zeit behalten, wonach er aus zwei, durch eine Rolle oder Stange im Kreuzungspunkte, sowie durch Stäbe an den Enden verbundenen Kreuzen besteht, über deren obere Enden ein Sitz von Leder oder gewebtem Stoff gespannt ist. Statt dieses Stoffes dient auch wohl ein Kissen, welches den Raum für den Sitz ausfüllt. Es ist eine beliebte Weise, die oberen Enden der Kreuzstäbe als Löwen- oder sonstige Tierköpfe zu gestalten, die unteren Enden aber als Tatzen. Die Weise kannte schon das Altertum; das Mittelalter legte auch da Symbolik hinein, die Stärke des Löwen, des Königs der Tiere, mit der Herrschergewalt des auf dem Stuhle Thronenden verbindend. Die spätere Zeit machte die Kreuzstäbe derber, versah sie mit geschnitztem

Ornament und hob dadurch größtenteils die Möglichkeit des Zusammenlegens auf. Das geschah aber erst nach der Epoche des romanischen Stiles.

Jener Faltstuhl nun, einer der interessantesten Gegenstände, welche das frühe Mittelalter uns erhalten hat, wurde, wie die Chronik sagt, vom Erzbischof Eberhard II. von Salzburg der Äbtissin Getraud II., welche von 1238 bis 1252 das Kloster regierte, als ein Zeichen ihrer Würde gegeben, um bei feierlichen Gelegenheiten darauf zu thronen. Wie der Stuhl in außerordentlich guter Erhaltung sich heute darstellt, sind die viereckigen Kreuzstäbe und die verbindenden Querhölzer rot bemalt, wie lackiert, und mit einigen Goldornamenten verziert. Die Knäufe bestehen aus sehr ausdrucksvoll gearbeiteten Löwenköpfen von Elfenbein, die Füße aus Löwentatzen von vergoldeter Bronze, deren Krallen noch kleinere Tiere umschließen. In die Stäbe sind kleine Reliefs von Elfenbein eingelegt, auch ein paar kleine Gemälde. Den Sitz bildet ein Lederstück mit gepreßten Verzierungen. Betrachtet man dieses Detail, so kommt man bald zu dem Schluß, daß es nicht aus *einer* Zeit stammt. Die kleinen Bilder tragen den Charakter des vierzehnten Jahrhunderts, die goldenen Verzierungen scheinen noch später zu sein, während man alles Relief mit den Knäufen und den Tatzen in das zehnte Jahrhundert zurückversetzen möchte. Gewiß sind sie älter als die Zeit der Äbtissin Gertraud. In jedem Fall ist der Stuhl Veränderungen unterzogen worden, gehört jedoch in allen seinen Hauptteilen, wie in der Grundgestalt, der romanischen, wenn nicht noch der vorromanischen Kunstepoche an. (Abb. 19.)

Der Faltstuhl begegnet uns sehr häufig sowohl auf den Miniaturen, wie auch auf den Siegeln regierender Persönlichkeiten, neben ihm aber auch ein anderer, einfach konstruierter, man möchte sagen zusammengeschlagener Thron, der dafür um so mehr farbig verziert ist. Das ist überhaupt der Charakter des Mobiliars in dieser Epoche der Karolinger und der sächsischen Zeit, Vergoldung des ganzen Holzwerks oder buntfarbiger Anstrich, auch wohl dazu noch Besatz mit Edelsteinen oder Halbedelsteinen, ähnlich wie das bei den Reliquiarien und Buchdeckeln der gleichen Epoche der Fall war. Kostbares Material, bunte Farbe und glänzende Vergoldung stehen an Stelle wirklicher Kunstleistung und haben das mangelnde Profil und die geschnitzte Verzierung zu ersetzen. So die Tische, die Schränke, die Betten, die Stühle und Bänke. Wie die Malerei in den Ateliers der Klöster und der geistlichen Schulen fortschreitet, erhalten die Sakristeikästen auch figürliche Bemalung religiösen Inhalts auf ihren Thüren und sonstigen Flächen. Einen weiteren Schmuck des Sitzmöbels bilden gestickte Kissen, die gewöhnlich nicht viereckig, sondern wulstartig rund auf dem Sitze liegen. Zum Throne gehört stets eine in gleicher Weise buntfarbig verzierte, Fußbank, ein als Rücklaken in Falten aufgehängter kostbarer Stoff, auch wohl an Säulen befestigte Vorhänge. So ist es wenigstens auf den Miniaturen.

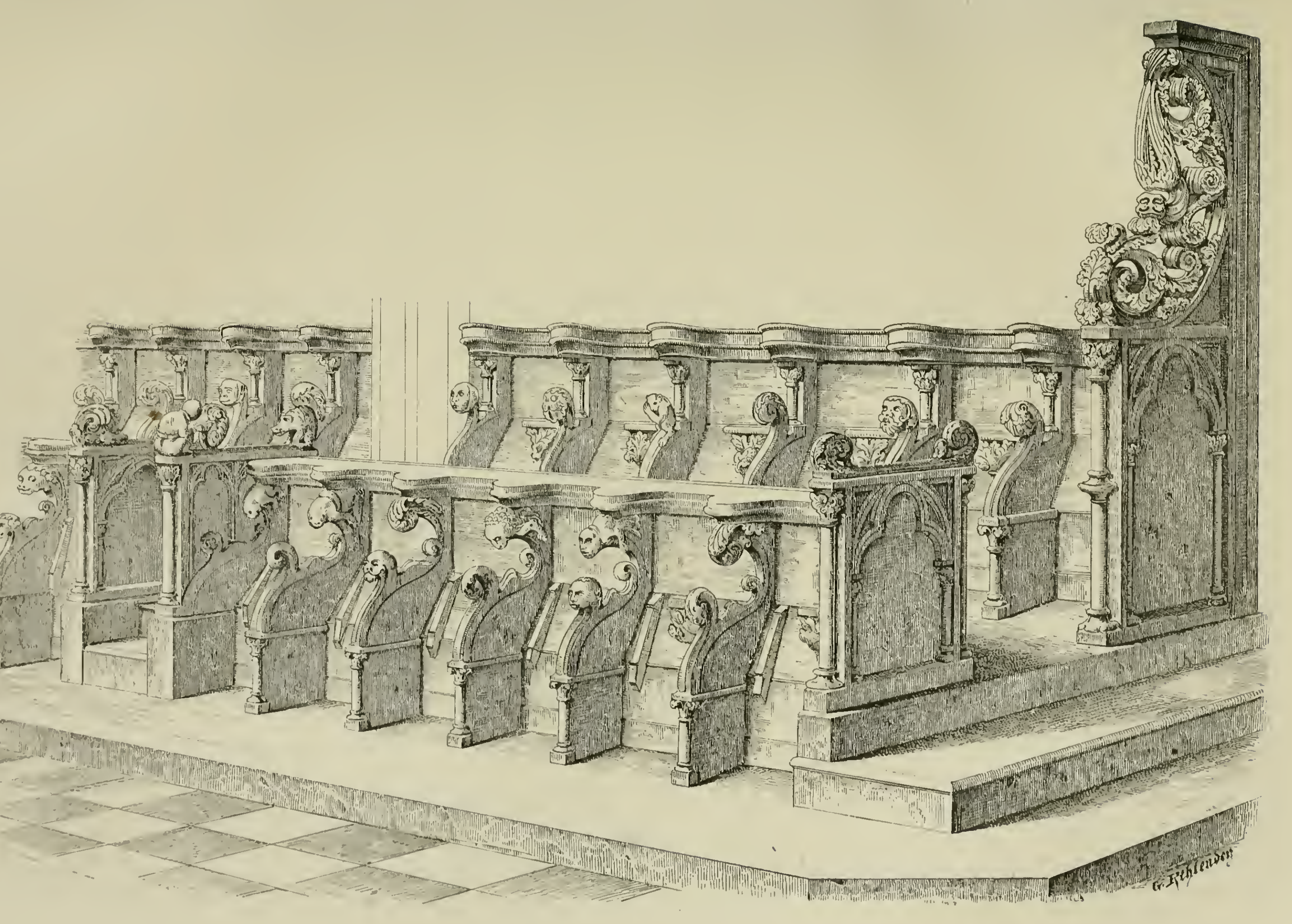
Langsam dringt die Architektur in das Mobiliar ein, und es ist interessant zu sehen, wie es geschieht. Das architektonische Element beginnt damit, daß das kastenartige Möbel, auch das Sitzmöbel, der kastenartige Thron auf seiner Fläche mit gemalten Fenstern, gleich einer Palast- oder Kirchenfassade bemalt wird. Dann, wie der romanische Architekturstil sich weiter bildet, werden auch Säulchen und Arkadenreihen und Fensterrosetten darauf gemalt; darnach werden die Arkaden ausgehöhlt, vertieft, so daß zur Farbe noch die Wirkung von Schatten und Licht hinzutritt. Die

Säulchen werden plastisch, freistehend und gehen damit in ein konstruktives Element über, das mit dem gotischen Stil völlig an die Stelle des gemalten tritt und das farbige Ornament durch das geschnitzte ersetzt. Zum Teil war dies aber auch bereits in der Spätzeit der romanischen Kunstepoche geschehen, und insbesondere bei den Chorstühlen, die von dieser Zeit an eine reiche Entwickelung nehmen. Der romanischen Kunstepoche gehört davon freilich nur noch sehr weniges an, ein paar Stühle (Abb. 20.) in der Viktorskirche in Xanten am Rheine*) und einige, beiseite geworfene Teile in der Domkirche zu Ratzeburg. Man kann aber verfolgen, wie aus dem alten Gestühl sich der spätere reich verzierte Chorstuhl bildet, wie die trennenden Seitenlehnen sich in Schnitzwerk verwandeln, das mit Vorliebe von dem phantastischen, bizarren Geschmack der Zeit Motive aufnimmt, wie mit den Seitenlehnen auch die Rückwand emporwächst und der Baldachin sich darüber baut. Das ist aber in der romanischen Kunstepoche noch alles im Werden.

Zu den Zweigen der Kunst, welche in der Epoche des romanischen Stils sich auf deutschem Boden neu und selbständig erheben, gehört auch die Glasmalerei, in dieser Zeit einzig und allein eine kirchliche Kunst. Palast und Haus folgten nicht einmal insoweit, als sie die Fenster überhaupt mit Glas verschlossen. Selbst auf den fürstlichen Burgen ist der Verschluß der Fenster mit farblosem, durchsichtigem Glas noch bis an den Ausgang dieser Epoche eine seltene, ausnahmsweise Erscheinung. Das ist gewiß eine auffallende, schwer zu begreifende und auch kaum begriffene Thatsache der Kulturgeschichte, zumal wenn man in Betracht zieht, daß mehr denn ein Jahrtausend früher die Bewohner Italiens in Wahrheit und Wirklichkeit schon Glas in den Fenstern hatten. Das ist nunmehr aus den Funden in Pompeji eine voll beglaubigte, nicht mehr fragliche Thatsache. Fraglich ist nur, wie weit dieser Fensterverschluß in Anwendung stand.

Man hätte denken sollen, einmal vorhanden hätten die Vorteile dieser Erfindung so sehr einleuchten sollen, daß alle Welt sich derselben sofort bemächtigt hätte, und wenn durch den Niedergang antiken Lebens und die Umwälzung aller Verhältnisse in Kultur und Politik durch die germanischen Völker ein Stillstand oder selbst eine teilweise Unterdrückung dieses Brauches verursacht worden, so hätte derselbe doch alsbald in den nachfolgenden ruhigeren Zeiten wieder aufleben müssen. Es gingen ja die Glashütten am Rheine und in Gallien nicht zu Grunde, als die Römer sie verließen. Man hat gesagt, es sei den Alten nicht gelungen, das Glas zu entfärben und kristallhell darzustellen. Mag sein, daß ihnen das Glas nicht wasserhell gelang, wie das heutige Kristallglas, aber hell und durchsichtig und farblos, wie es für das Fenster nötig war, sind ja zahlreiche Gefäße der römischen Glasindustrie, die in den Museen, wie beispielsweise in Neapel, erhalten sind. Mehr an Klarheit hätte es ja nicht bedurft, um den damals gewöhnlichen Verschluß der Fenster mit gewebten Stoffen, ölgetränktem Pergament, Marienglas, Horn oder dünnen Marmorplatten oder mit hölzernen Klappen in glänzender Weise zu ersetzen. Auch sind die Beweisstücke hinlänglich vorhanden, welche lehren, daß man sich auf das Niederlegen des Glases zu flachen Tafeln oder Scheiben verstand, und im elften Jahrhundert, lange bevor die

*) Abgebildet bei E. aus'm Werth, Kunstdenkmäler T. XIX.



20. Chorgestühl aus St. Viktor in Xanten.

Fensterverglasung im Hause Sitte wurde, giebt Theophilus in seinem Kunstbuche das Verfahren in genauester Weise an. Es wäre ja auch ohne diese Kenntnis die Verglasung in der Kirche mit buntem Glas nicht möglich gewesen. Und trotz alledem dauerte es fast anderthalb Jahrtausende, wenn man von der ersten römischen Kaiserzeit an rechnet, bis der Verschluß der Fenster mit hellem Glas auf den Schlössern, in den Städten, im Bürgerhause allgemein wurde — gewiß eine schwer zu begreifende Thatsache für das kluge Menschengeschlecht.

Die Kirche war klüger als die Laienwelt: sie hat mehr als ein halbes Jahrtausend früher angefangen, Glas in die Kirchenfenster einzusetzen, und zwar nicht bloß als einen praktischen Vorteil, der das Licht durchläßt und Luft und Kälte ausschließt, sondern sie hat sehr früh angefangen aus diesem Fensterverschluß einen künstlerischen Schmuck von großer Lebensfähigkeit und außerordentlicher Schönheit zu machen. Wann dies zuerst geschehen, welche Kirche zuerst ihre Fenster mit Glas verschlossen, ist unbekannt. Der Brauch reicht schon in die Zeit der Kirchenväter hinauf. Ebensowenig sind die künstlerischen Fragen zu beantworten, wann und wo zuerst die Glasfenster mit Blei gefügt worden, wann und wo zuerst eine musivisch bunte Zusammensetzung farbiger Gläser stattgefunden, wann und wo zuerst figürliche Darstellungen dabei in Anwendung gekommen, das heißt also, wann und wo zuerst die eigentliche Glasmalerei entstanden, Fragen, die an dieser Stelle uns nur in Bezug auf Deutschland interessieren. Deutschland und Frankreich streiten aber um die Ehre der Erfindung; da jedoch von der Erfindung selber nichts bekannt ist, so kann es sich nur um die Ehre des ältesten Vorkommens und der ältesten Nachrichten handeln. Theophilus (um 1100) rühmt bereits die Franzosen um ihrer Glasmalerei willen, und in der That blühte diese Kunst in Frankreich im zwölften und dreizehnten Jahrhundert in hohem Grade, aber ein ganzes Jahrhundert früher wurde sie in Deutschland geübt. Darüber ist ein bestimmtes Zeugnis vorhanden.

Es war hart am Schluß des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung im Jahre 999 oder 1000, als der Abt Gosbert von Tegernsee, welcher von 982—1001 sein Kloster regierte, an einen Grafen Arnold einen Brief über Glasgemälde richtete, der noch erhalten ist. In diesem Briefe heißt es: „Mit Recht bitten wir Gott für euch, der ihr unseren Ort mit solchen Verehrungen erhöhet habt, wie uns weder aus den Zeiten der Vorfahren kund geworden, noch wir selbst zu sehen hoffen durften. Die Fenster unserer Kirche sind bis jetzt mit alten Tüchern geschlossen gewesen; in euren glücklichen Zeiten hat zuerst die goldhaarige Sonne den Boden durch das bunte Glas von Gemälden (per discoloria picturarum vitra) angestrahlt und die Herzen aller Beschauenden, die untereinander staunen über die Mannigfaltigkeit des ungewohnten Kunstwerkes, durchdringt vielfache Freude."

Es geht aus dieser Stelle des Briefes hervor, daß die Fenster des Klosters Tegernsee mit farbigen Glasfenstern verschlossen wurden, zugleich daß diese Kunst für jene Gegend eine neue war, die weder vom Abt Gosbert, noch von seiner Gemeinde gesehen worden. Es ist auch wohl zu schließen, daß die discoloria picturarum vitra als Gemälde, d. h. Darstellungen mit Figuren, aufzufassen sind, wenn auch dies nicht unumstößlich sicher ist. Der Schluß des Briefes giebt aber noch andere wichtige Mitteilungen. Der Abt bittet den Grafen, daß er ihm die Zöglinge wieder schicken

dürfe, um zu prüfen, ob sie ganz fertig in dieser Kunst seien, und wenn das nicht der Fall, daß er sie ferner unterrichten möge. Der Graf Arnold, den wir nicht weiter kennen, hatte also Angehörige, Zöglinge (pueros) des Klosters Tegernsee in der Kunst der Glasmalerei unterrichtet, nicht bloß zu dem Zwecke, diese Fenster im Kloster selber anzufertigen, sondern die Kunst im Kloster weiter zu betreiben.

Und in der That war es Tegernsee, wo diese Kunst weiter betrieben wurde. Schon aus den nächsten Jahren giebt es mehrere Nachrichten, wonach die Glashütte in Tegernsee so beschäftigt war, daß sie den Aufträgen kaum nachkommen konnte und warten lassen mußte. Beringer, Gosberts Nachfolger (1003—1012), ließ für den Bischof Gottschalk von Freisingen (994—1006) Glasfenster arbeiten und entschuldigt sich, daß sie noch nicht fertig wären, aber gleich nach Ostern sollten seine vitrearii an das Werk gehen. So schreibt er auch an eine Äbtissin, daß das bestellte Fenster noch nicht fertig sei, aber es werde täglich daran gearbeitet. Auch wird ein Mönch von Tegernsee, des Namens Wernher genannt, der in allen Künsten, in Malerei, Skulptur, Goldschmiedekunst erfahren gewesen sei und auch fünf Glasfenster (selbstverständlich farbige, um nicht zu sagen gemalte) gemacht habe.

Diesen Nachrichten über Tegernsee und seine Glasmalerei, welche eine noch vorausgehende Werkstätte dieser Kunst unter dem Grafen Arnold erkennen lassen, steht für Frankreich eine Stelle gegenüber, in welcher der Mönch Richer in St. Remy von der durch den Erzbischof Adalbero (968—989) errichteten Kirche rühmt, daß sie mit Fenstern in figürlichen Darstellungen beleuchtet gewesen sei (fenestris diversas continentibus historias). Da aber Adalbero ein Deutscher war und vorher Kanonikus in Metz gewesen, so ist diese Nachricht von wenig Entscheidung. Eine zweite Stelle steht in der Chronik der Kirche St. Benigni zu Dijon, welche bis zum Jahre 1052 reicht. Diese berichtet, daß die Kirche ein altes Fenster mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Paschasia besaß. Die Nachricht gehört also jedenfalls der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts an, und das in Rede stehende Fenster dürfte immerhin denen von Tegernsee gleichzeitig oder wenig später sein. Aus Deutschland in so früher Zeit ist nur noch einer Stelle im Leben des Bischofs Godehard von Hildesheim (1022—1039) zu gedenken, in welcher Maler und Glasarbeiter in einer Weise nebeneinander genannt werden, daß man auf die Existenz einer Werkstätte für Glasmalerei in Hildesheim schließen muß.

So mag der Streit über die Priorität der Nachrichten unentschieden sein. Der wirklichen Existenz einer vielbeschäftigten Werkstätte in Tegernsee steht bei den Franzosen nur die Nachricht über das gleichzeitige Vorkommen gemalter Fenster gegenüber, nicht aber die Nachricht, wo sie gearbeitet worden. Wo die französische Werkstätte damals war, wissen wir nicht. In Deutschland aber kennen wir nicht bloß eine Werkstätte, es sind auch Glasgemälde erhalten, welche, soweit sich überhaupt ein Beweis herstellen läßt, jenen Nachrichten über Tegernsee gleichzeitig sind. Und diese Glasgemälde zeigen die Technik und Kunst der ersten Epoche völlig ausgebildet, die Bleifassung, musivische Zusammensetzung gefärbter Gläser, Figuren und Zeichnung und Beischriften in Schwarzloth, ganz entsprechend, wie das in den betreffenden Kapiteln bei Theophilus beschrieben ist. Dies sind die alten Fenster im ältesten romanischen Teile des Domes zu Augsburg.

Es sind fünf Glasgemälde, welche sich in den hohen Fenstern des Mittelschiffes befinden, lang und schmal, wie es die Fenster im frühromanischen Stile waren, nicht ganz gleich in der Größe, etwa sieben bis acht Schuh hoch und gegen zwei Schuh breit. Jedes enthält eine stehende Einzelfigur, die Propheten Jonas, Daniel, Osea, sodann David und Moses, alle nach jüdischer Tracht mit einem Spitzhut auf dem Haupte, nur David mit einer Krone. Zwar hat man diese für ihr Alter sehr wohlerhaltenen Glasgemälde einer späteren Zeit zugeschrieben, und Kugler hat sie gar erst in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts versetzt, indem er mit ihnen Ähnlichkeit zu den Zeichnungen im bekannten Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg entdeckte. Das ist entschieden ein Irrtum. Zwischen den freien, drastisch bewegten Figuren im Manuskript der Herrad und diesen steifen, in allen Zügen einen älteren Charakter tragenden Figuren ist gar keine Ähnlichkeit; sie gehören vielmehr zwei verschiedenen Epochen an, oder wenn man anders will, die einen stehen am ersten Anfang einer werdenden Kulturepoche, die anderen an ihrem Ende. Den älteren künstlerischen Charakter der Augsburger Glasgemälde bestätigt das Kostüm vollkommen. Es gehört im ganzen wie im Detail der Epoche der sächsischen Kaiser an und weder dem zwölften noch dem dreizehnten Jahrhundert. Diese Glasgemälde sind daher dem ersten Bau der Kirche, dem Teile, an welchem sie sich noch heute befinden, gleichzeitig und haben ihre Entstehung um das Jahr 1000 erhalten. Sie sind also auch den erwähnten Nachrichten von Tegernsee gleichzeitig, und wenn man bedenkt, welche Verbindungen zwischen Tegernsee und Augsburg bestanden, daß z. B. die Mönche von St. Ulrich in Augsburg unter ihrem Abte Reginbald aus Tegernsee gekommen, so wird man wohl nicht daran zweifeln dürfen, daß die Augsburger Glasgemälde in Tegernsee gemacht worden. Anderseits müßte man annehmen, daß die Kunst der Glasmalerei von Tegernsee nach Augsburg gebracht worden, wie sie, aller Wahrscheinlichkeit nach, von dort nach Hildesheim gekommen, und zwar durch den Abt Gotthard von Tegernsee, welcher dem heiligen Bernward auf dem Stuhle seines Bistums folgte.

Die Augsburger Glasgemälde, wie angegeben, zeigen die Kunst der Glasmalerei technisch als vollendet nach der älteren Art mit allen ihren Eigentümlichkeiten, wie sie der früheren, mehr musivischen Art des romanischen Stils zu eigen sind: die einzelnen, nach der Farbe und der Zeichnung geschnittenen Stücke sind mit Blei gefaßt, die Zeichnung oder Modellierung auf dem farbigen Glase ist mit Schwarzloth hergestellt, aber in sehr bescheidener Weise. Man kann auch darin eine Eigenschaft des höheren Alters finden, und ebenso in den Farben selber. Bei den Glasgemälden des späteren romanischen Stils, wie sie zahlreicher erhalten sind, auch in Frankreich, ist ein tiefes dunkles Blau diejenige Farbe, welche dem Gemälde die herrschende Stimmung giebt, gewärmt, wie man sagen kann, durch ein damit verbundenes feuriges Rot; die anderen Farben stehen alle in zweiter Linie. Das ist nun bei den Augsburger Fenstern nicht der Fall: Rot und Grün sind in breiten Flächen vorherrschend, dann folgt Gelb; Blau dagegen ist verhältnismäßig in sehr geringem Maße verwendet. Es ist also hierin ein älterer Stil zu sehen, welchem jener Stil in blauem Hauptton erst gefolgt ist.*)

*) Die Augsburger Glasgemälde sind abgebildet bei: Herberger: Die ältesten Glasgemälde im Dome zu Augsburg. Mit Herbergers Beweisführung sind wir vollkommen einverstanden.

Demnach sind die fünf Glasgemälde im Dome zu Augsburg die ältesten, welche überhaupt existieren. Diejenigen, welche ihnen im Alter zunächst auf deutschem Boden folgen, dürften die im österreichischen Cistercienserstifte Heiligenkreuz bei Wien sein, denn was sonst aus der Zeit der romanischen Kunstepoche erhalten ist, gehört durchgängig schon dem dreizehnten Jahrhundert an, steht also am Ende dieser Epoche, wenn nicht schon im Übergange zu der neuen. Nur von den Glasgemälden, welche der Abt Suger in S. Denys um 1140 durch fremde Künstler, wie es heißt, ausführen ließ, also um ein und ein halbes Jahrhundert nach den Augsburgern, ist einiges erhalten. Das meiste, was in Deutschland der frühen Epoche der Glasmalerei zugeschrieben wird, gehört bereits dem gotischen Stile an. Es sind zunächst die Glasgemälde in St. Kunibert zu Köln, dann diejenigen im Dom zu Marburg, in der Katharinenkirche zu Oppenheim, im Stift Altenberg bei Köln, diejenigen im Stift Kloster-Neuburg bei Wien mit den Brustbildern der österreichischen Markgrafen, und die zweite Reihe der Glasgemälde im Stift Heiligenkreuz, welche ebenfalls die Angehörigen des Babenberger Markgrafengeschlechts darstellen. Diese letzteren, die Kloster-Neuburger wie die Heiligenkreuzer, lassen sich in Bezug auf Zeit und Arbeit mit voller Sicherheit bestimmen. Sie sind erst in den letzten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, ein Teil, insbesondere der Heiligenkreuzer, wohl erst in den ersten Jahren des vierzehnten. Die Kostüme der Markgrafen und Markgräfinnen, welche denen in der Manessischen Liederhandschrift gleich sind, entscheiden mit voller Sicherheit.

In Wirklichkeit sind es also nur noch die älteren Heiligenkreuzer Fenster, welche der eigentlichen romanischen Kunstepoche angehören.*) Dieses Stift war im Jahre 1135 durch den Markgrafen Leopold den Heiligen gegründet und von Cisterciensermönchen aus Morimond in Frankreich besiedelt worden. Im Gegensatz gegen die freie Entfaltung der Kunst bei den Benediktinern hatte dieselbe bei den Cisterciensern eine gewisse Einschränkung erfahren. Ein Jahr vor Gründung von Heiligenkreuz (1134) war in einem Generalkapitel festgesetzt worden, daß die Fenster in ihren Klöstern weiß sein sollten und ohne Kreuze und Gemälde, „weiß", d. h. von ungefärbtem Glase. Dieser Vorschrift entsprechen völlig eine Reihe nur ornamental verzierter Fenster, die sich früher im Schiff der Kirche befanden, später aber zu größerer Sicherheit in den Kreuzgang versetzt wurden. Sie bestehen aus einem ungefärbten Glase von grünlichem Ton in Bleifassung mit Ornamenten in Schwarzloth und Braun und nur hier und da mit einigen Fleckchen bescheidener Farbe, und das nicht auf allen. Die Ornamente sind eckiges Liniennetzwerk, verschlungene Bänder, sowie reicheres romanisches Laubornament, wie es aus der Umwandlung der Akanthusmotive in jener Zeit hervorgegangen war.

Diese Fenster sind auf deutschem Boden einzig in ihrer Art, nur in Frankreich findet sich ähnliches, und zwar ebenfalls in Cistercienserklöstern, so in Citeaux und Pontigny, ein Beweis, daß sie vorschriftsmäßig entstanden sind. Es wird dadurch auch die Zeit der Entstehung bestimmt, indem mit dem Jahre 1182 jene Strenge der Vorschrift aufgehoben wurde oder wenigstens eine freiere Beobachtung derselben

*) Abgebildet bei: Camesina, Glasgemälde aus dem 12. Jahrhundert in Heiligenkreuz.

eintrat. Jene ornamentalen Fenster fallen also in die Zwischenzeit, und es ist kein Hindernis, sie nicht schon dem ersten Bau der Kirche gleichzeitig anzunehmen, sie also in die Mitte des zwölften Jahrhunderts zu setzen. Von der späteren größeren Freiheit machten auch die Heiligenkreuzer Gebrauch, wie schon aus den farbenreichen Glasgemälden hervorgeht, welche die Bilder der Markgrafen enthalten.

Nicht so glücklich wie mit der Geschichte der Glasmalerei ist die Wissenschaft mit der Kunde über die deutsche Weberei, was ihre künstlerische Seite betrifft, noch in der Epoche des romanischen Stils. Für die Glasmalerei konnte der Beweis hergestellt werden nicht bloß, daß sie sehr früh als Kunst in Deutschland geübt wurde, sondern daß Deutschland auch die ältesten Glasgemälde besitzt, welche überhaupt existieren. Anders mit der Kunstweberei, von der sich kaum Nachrichten, und noch weniger Gegenstände aus dieser Epoche erhalten haben. Und doch nimmt auch sie, den anderen Künsten zur Seite, einen künstlerischen Anlauf, und das vornehme Haus fängt an ihrer in reichem Maße zu bedürfen.

Das Material deutscher Weberei in den Zeiten der Karolinger und der sächsischen Kaiser ist Wolle oder Leinwand. Leinene Gewebe gingen nach dem Norden als Tauschgut für kostbare Pelze; einfarbige wollene Tuche wurden in den Gegenden des Niederrheins und an den Küsten der Nordsee fabriziert und gingen als friesische (daher der Name „Fries“ geblieben) durch ganz Deutschland und wurden zu Bekleidungsstoffen verwendet. Eine Anzahl solcher weißer, blauer und grauer Friese sendete Karl der Große als Gegengeschenk an Harun al Raschid. Wenn in den poetischen Schilderungen der Bekleidung am Hofe der Karolinger von Prachtgewändern und goldgeschmückten Stoffen die Rede ist, von Stoffen, die mit Gold durchwirkt und mit Edelsteinen besetzt und mit Goldborten umzogen sind, so sind diese Stoffe entweder von fremder Herkunft, oder ihre Verzierung besteht in hinzugefügter Nadelarbeit, in Stickerei. Wo dergleichen Stoffe auf den Miniaturen der Karolinger vorkommen, da sind die goldenen Muster von äußerster Einfachheit und bestehen zuweilen nur in einigen regelmäßig verteilten Tupfen oder in leichten Dessins. Kostbare, mit Figuren geschmückte Seidengewebe brauchte und bedurfte damals auch die Kirche, aber sie kamen sämtlich aus Byzanz, aus Ägypten oder anderen Gegenden der Levante und der mohammedanisch-arabischen Länder; der christliche Occident fabrizierte sie noch lange nicht. Auch als das Rittertum infolge der Kreuzzüge und seines eigenen erhöhten Glanzes nach diesen Seiden- und Samtgeweben begehrte, wurden sie ihm doch nur durch den Handel zugebracht. Und so war es auch mit dem, was die Kirche bedurfte, bis erst im späteren Mittelalter Italien und dann die Niederlande auch mit diesen Geweben in die Konkurrenz eintraten.

Als das geschah, hatten die Klöster schon aufgehört zu arbeiten. Zu den Künsten und Handwerken, welche sie im frühen Mittelalter übten, gehörte auch die Weberei, und früh schon vernimmt man Nachrichten, daß sie mit Figuren verzierte Gewebe arbeiteten, und nicht allein für den eigenen Gebrauch, sondern auch auf Bestellung. Es sind zwar zunächst nur französische Klöster, von denen dergleichen berichtet wird, wie der Abt von St. Florent in Saumur um 985 große Teppiche mit bildlichen

Darstellungen in seinem Kloster weben ließ, aber Tegernsee, St. Gallen, Fulda, die großen Klöster in Niedersachsen werden schwerlich zurückgestanden sein. Hier haben sich statt der Nachrichten solche Gewebe mit figürlicher Darstellung erhalten, welche dieser Zeit zugeschrieben werden müssen und nach dem Orte, wo sie sich befinden, ohne Zweifel unter der Protektion der Fürstinnen des sächsischen Kaiserhauses und in den von ihnen gegründeten und geleiteten Abteien entstanden sind. So bewahrt der Domschatz in Halberstadt eine ganze Reihe solcher Wandbehänge, welche ehemals den Chorraum zu schmücken hatten. Sie sind in Wolle gearbeitet, gewirkt, nicht gestickt, und stellen eine Reihe von Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente dar. Ihre Entstehung gehört dem elften Jahrhundert an. Desgleichen befinden sich in der Sakristei des Domes zu Quedlinburg Überreste ähnlicher Gewebe mit Figuren in verschiedenen Farben, welche an Alter den Halberstädtern selbst vorangehen.

Und so giebt es hier und da wohl noch einen Überrest. Doch dieses Wenige steht in keinem Verhältnis zu dem Gebrauche, der schon in der Epoche des romanischen Kunststiles von solchen Geweben gemacht wurde, noch im Vergleich zu dem, was von der Stickerei übrig geblieben ist. Es war nicht bloß die Kirche, welche ihrer bedurfte; sie hat nur treuer bewahrt. Es war die Epoche, da das Rittertum in seine Blütezeit eintrat, da neben den großen Domen sich Paläste, Burgen, Schlösser erhoben. Die großen Festräume der Fürstensitze, die hohen Burgen, die bei mangelhaftem Verschluß der Lichtöffnungen allen Winden wie der Kälte ausgesetzt waren, konnten allein durch Teppiche Wärme und Behaglichkeit sich verschaffen. So deckten sie die Wände, hingen vor Thüren und Fenstern, teilten die großen Räume in kleinere Gemächer, schützten das Bett, legten sich über Bänke und Sessel und wurden über den Estrich des Fußbodens ausgebreitet. Bei allen festlichen Gelegenheiten gaben Kisten und Kasten ihre Schätze dieser Art heraus, um dem Hause Glanz, Wärme und Bequemlichkeit zu verleihen.

Von dem allen nun ist aus dieser in Rede stehenden Epoche so gut wie gar nichts erhalten. Erst die folgende Periode des gotischen Stils ist glücklicher. Besser steht es mit der Stickerei, aber auch hier ist es allein die Kirche, welche sich als Erhalterin und Bewahrerin gezeigt hat.

Die S t i c k e r e i erscheint wie eine uralt deutsche Kunst, die nicht erst aus der Fremde gelernt zu werden brauchte. Selbst die Angelsachsen Englands, bei denen sie zu einer wahren Kunst erblühte, scheinen sie nicht erst als Christen erlernt, sondern als Heiden mitgebracht zu haben, denn Hengist und Horsa, so wird berichtet, führten ein Banner, auf welchem ein weißes Pferd gestickt war. Als in den kleinen Reichen ihrer Nachfolger das Christentum sich ausgebreitet und Wurzel geschlagen hatte, wetteiferten die Damen der königlichen Familien mit den Klosterfrauen in der Stickerei, die solchen Ruhm erwarb, daß diese Kunst geradezu eine anglikanische genannt wurde. Sie beschenkten die Kirchen und schmückten das Haus mit ihren Arbeiten. Die Nachrichten darüber sind zahlreich. Die Gegenstände der Darstellung waren kirchlich, christlich, aber auch heidnisch. Auch zeitgenössische Geschichten wurden eingestickt. So wird berichtet, daß Ädelfled, Witwe des Herzogs Brithnod von Northumberland, die Thaten ihres Mannes auf einen Vorhang stickte, welchen sie der Kirche zu Ely schenkte. Von welcher Art, technisch wie künstlerisch, diese Arbeiten

waren, erkennt man aus einer großen Stickerei, welche zwar nicht von der Hand einer angelsächsischen Dame, aber doch auf englischem Boden am Schluß der angelsächsischen Zeit entstanden ist und in der Kirche zu Bayeux in der Normandie noch heute wohlerhalten aufbewahrt wird. Sie stellt auf einer mehr denn hundert Fuß langen und einige Fuß breiten Leinwand in braunen und blauen konturierenden Stichen die Geschichte des letzten Harold samt der ganzen Eroberung Englands durch den Normannen Wilhelm dar, eine auch für die Kostümgeschichte unschätzbare Arbeit*), welche nicht treuer zu denken ist, da sie von der Hand der Königin Mathilde selber, der Gemahlin Wilhelms des Eroberers, herrührt.

Den frühen Stickereien anglikanischer Herkunft, die, wenn nicht auf deutschem Boden entstanden, doch aus deutschem Stamme hervorgegangen sind, hat Deutschland nichts an die Seite zu stellen. Die Stickerei in Bayeux, ein historisches Denkmal, ist einzig in ihrer Art. Ohne Zweifel waren die Damen des karolingischen Hofes und so die Angehörigen des sächsischen Kaiserhauses in der Stickerei geübt, und es fehlt auch nicht an Nachrichten darüber, leider ist nichts von ihren Arbeiten erhalten bis zum Schluß der sächsischen Epoche. Aus dieser Zeit und überhaupt aus dem elften und zwölften Jahrhundert ist vielerlei erhalten, was über die Technik und die Höhe dieser Kunst vollkommenen Aufschluß giebt. Die Bewahrerin solcher Gegenstände ist wiederum die Kirche, für welche sie auch gemacht worden sind.

In jener aufblühenden Zeit, wo die Kirche in allen Zweigen der Kultur voranging und eine so außerordentliche Machtstellung besaß, bedurfte sie zur Entfaltung ihrer Pracht und Würde der Stickerei in ganz besonderer Weise. Stickereien dienten, gleich den gewirkten Stoffen, zur Bekleidung der Wände, umhüllten als Vorhänge den Ciborienaltar, umgaben als Antependien den Altartisch, dienten als Decken, ganz vor allem aber zierten sie die Kleidung des Priesters jeglicher Art von der Mitra herab zu den Handschuhen und den Schuhen. Alben, Tuniken, Caseln, Dalmatiken, Pluvialen, alles wurde mit Stickereien versehen, und nicht bloß mit Bordüren und ornamentaler Verzierung, sondern ganze biblische, selbst gelehrt theologische Darstellungen breiteten sich über die vollen Flächen der Gewänder aus. Dergleichen ist nun, selbst aus dieser frühen Zeit, noch mancherlei erhalten, so z. B. in der Zitter in Halberstadt, im Domschatz zu Bamberg, auch in österreichischen Klöstern. Nicht alles ist Klosterarbeit, denn auch die vornehmen Damen arbeiteten für die Kirche, und was aus den Klöstern stammt, ist nicht alles Frauenarbeit, denn auch in den Männerklöstern wurde die Stickerei geübt, sei es von den Mönchen selber im Stift oder in den mit demselben verbundenen, außerhalb befindlichen Werkstätten. Das Material, die Seidenstoffe, welche als Unterlage dienten, die Seide zum Sticken, die Goldfäden, kamen aus dem Orient auf dem Wege des Handels durch die Venetianer, Pisaner, Genueser, vielfach auch die Vorbilder selber, denn Byzanz fuhr fort, fertige Gewänder zu senden, und seit dem elften Jahrhundert scheinen sich die Werkstätten von Palermo dem angeschlossen zu haben.

Eines der frühesten und vielleicht das merkwürdigste Gewand von allen, die aus dieser frühen Epoche erhalten sind, ist das Werk einer Fürstin aus dem sächsischen

*) Abgebildet bei Jubinal, Les tapisseries historiées.





LITHOGR. R. HÜLCKER. DRUCK AUG. KÜRTH.

DER UNGARISCHE KRÖNUNGSMANTEL. KR



G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

CHATZ IM SCHLOSSE ZU OFEN.(NACH BOCK.)



Kaiserhause. Es ist der ungarische Krönungsmantel, eine Arbeit der Königin Gisela, Gemahlin König Stephans des Heiligen und Schwester Kaiser Heinrichs II. Ursprünglich eine weite geschlossene Casula nach der alten Form, wurde sie nach der auf dem Gewande gestickten Inschrift im Jahre 1031 von jenem ungarischen Königspaare (data et operata) der Kirche St. Marien in Stuhlweißenburg zu kirchlichem Gebrauche gegeben. Darnach wegen ihres ehrwürdigen Alters und ihrer Herkunft als Krönungsmantel in Gebrauch genommen, wurde ihre Gestalt im achtzehnten Jahrhundert insofern geändert, als sie wegen des gewaltigen Reifrocks der Kaiserin Maria Theresia vorn aufgeschnitten wurde. So ist sie noch heute im Kronschatz in Ofen erhalten. Das Gewand besteht aus Seidenstoff in dunkelviolettem Purpur und ist ganz und gar mit einer Stickerei überzogen, welche in gelehrt theologischer Anordnung gewissermaßen die ganze Kirche darstellt, Christus in der Mitte, die Füße auf bezwungene Ungetüme setzend, von ihm ausgehend nach rechts und links in mehreren Reihen die Apostel, die Propheten, viele Heilige, die Geschenkgeber selber und sonst vielerlei Figuren, welche theologische Gelehrsamkeit in Zusammenhang zu bringen verstand; dazwischen geflügelte Engel, symbolisches Getier und ornamentales Laubwerk.*) Es ist so recht ein Beispiel für die unter geistlichem Einfluß stehende Kunst, das in seiner Komposition, vielleicht auch in der Zeichnung, nur unter geistlichem Beistande zu stande kommen konnte. Merkwürdigerweise hat sich zu diesem Krönungsmantel ein Seitenstück im Stifte Martinsberg bei Raab erhalten, die gleiche Zeichnung in Pflanzenfarben auf einem klaren durchsichtigen Byssusgewebe, das man eben dieser Beschaffenheit wegen für die Originalzeichnung des geistlichen Künstlers hält, nach welcher die Königin gearbeitet habe. Damit wäre der künstlerische Weg gezeigt, wie diese Stickereien entstanden sind. Die Stickereien auf dem Königsmantel sind aber nicht in Farben ausgeführt, sondern allein in Gold, und zwar so, daß die Goldfäden nicht durch den Stoff durchgezogen sind, sondern parallel nebeneinander liegen, an den Konturen umkehren und mit Stichen von gelber Seide niedergenäht und befestigt sind, eine durchgängig in dieser Epoche angewendete Technik.

Dem ungarischen Krönungsmantel zur Seite steht der kaiserliche Mantel Heinrichs II. im Domschatz zu Bamberg, doch ist dessen Herkunft zweifelhaft, wie es auch mit einigen anderen Gewändern in Bamberg und München der Fall ist, welche gleichfalls auf den Kaiser Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde zurückgeführt werden. Wir enthalten uns der Beschreibung dieser und anderer Stickereien, um noch zweier großartiger Ornate zu gedenken, welche die spätere Zeit der Epoche, das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert, vertreten. Beide befinden sich in Österreich, aber nur der eine derselben ist auch von österreichischer Herkunft.

Als das Stift St. Blasien im Schwarzwalde im Anfange unseres Jahrhunderts säkularisiert wurde, nahmen die Mönche bei ihrer Übersiedelung nach St. Paul in Kärnten viele ihrer kirchlichen Antiquitäten mit, von denen einiger bereits gedacht worden. Zu diesen Gegenständen gehören auch zwei Caseln und ein Pluviale, welche ganz mit figürlicher Stickerei verziert sind, und zwar so, daß alles, Grund wie Zeichnung, mit der gestickten Arbeit zugedeckt ist. Sämtliche drei Gegenstände bestehen

---

*) Abgebildet bei Bock, Kleinodien und Geschichte der liturgischen Gewänder I.

aus Halbkreisen und sind auf der ganzen Fläche, die Caseln in Quadrate, das Pluviale in Kreise geteilt, welche die einzelnen Bilder aufnehmen. Der Stoff ist Leinwand, das Material der Stickerei ist Seide, zum Teil auch Gold.*)

Die eine der Caseln, die ältere, welche noch dem zwölften Jahrhundert angehört, und zwar der ersten Hälfte, bringt eine Reihe Szenen der neutestamentlichen Geschichte zur Darstellung, sodann die Propheten, vergleichende Geschichten des alten Bundes, Gestalten von Heiligen, Aposteln, Evangelisten. Da unter jenen sich auch der heilige Konrad befindet, welcher erst im Jahre 1123 kanonisiert wurde, so läßt das schließen, daß die Casel bald nachher angefertigt worden. Die Zeichnung der Figuren ist roh und unbeholfen und ebenso die Technik wenig kunstvoll. Die ganzen



21. Vom Pluviale in St. Paul.

Flächen, auch die der Figuren, sind im Zopf- oder Flechtenstich ausgeführt, die Konturen und einzelnen Innenlinien im feineren Kettenstich. Die Hauptfarben sind Gelb und Blaßrot, das Material ist Seide ohne Gold.

Vollkommener ist das Pluviale und die andere mit demselben gleichzeitige und gleichartige Casula, beide aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts stammend. Das Pluviale ist der Erinnerung der beiden Patrone von St. Blasien gewidmet, der Heiligen Blasius und Vincentius, die Casel dem Andenken des heiligen Nikolaus. Szenen aus der Legende dieser Heiligen zieren die Flächen, und zwar bei dem Pluviale

*) Abgebildet in: Jahrbuch der Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung u. s. w. Jahrgang IV, Beschreibung von Heider.

so, daß ein Stab oder Streif auf dem Rücken den Halbkreis in zwei gleiche Teile teilt, von denen der eine die Thaten und Leiden des heiligen Blasius enthält, der andere diejenigen des heiligen Vincenz.*) Die Technik ist wesentlich dieselbe, wie bei der älteren Casula, nur sind die Farben reicher und lebhafter, die Ornamentik ist vorgeschrittener im Charakter des romanischen Stils, mit der Seide ist reichlich Goldstickerei verbunden, die Gesichter dagegen sind ungestickt gelassen; schwarze Farbenstriche geben ihre Zeichnung an. (Abb. 21.)

Großartiger und zusammenhängender noch, eine vollständige Kapelle, ist der zweite Ornat, der aus dem Nonnenstift von Goeß in Steiermark stammt und sich heute noch an Ort und Stelle im Schatze der Kirche befindet. Ohne Zweifel ist er auch von den Frauen dieses Stiftes gearbeitet worden, und zwar, wie die Darstellung einer Äbtissin Kunigundis schließen läßt, alsbald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Er besteht aus einer Casula, einer Dalmatika, einer Tunicella, einem Pluviale und einem großen Antependium.**) Auch hier sind die Darstellungen, welche den ganzen Fond bedecken, theologischer und symbolischer Art. Die Casula ist mit der „Majestät des Herrn“ und den zwölf Aposteln geziert, auf dem Pluviale, das zu den Seiten rechts und links ornamental verziert ist, kniet die Äbtissin Kunigundis vor der heiligen Jungfrau, während die Dalmatika neben der Verkündigung mit zwölf Darstellungen symbolischer Tiergestalten überdeckt ist. Diese oft seltsamen Tierbildungen zeigen, daß die Arbeit, obwohl in beginnender gotischer Epoche entstanden, doch in Geist und Art noch dem romanischen Kunststil angehört, wenn auch seinem Schlusse. Das Symbol spricht noch lebendig mit und zeigt die Kunst noch unter Geist und Einfluß theologischer Gelehrsamkeit stehend. Die folgende Periode befreite sie davon und gab ihre Ausübung zugleich in Laienhände.

---

*) Abbildung und Beschreibung a. a. O. **) Das Antependium abgebildet in den Mitteilungen der Centralkommission III. Jahrgang 1858, März.

Vierter Abschnitt.

Die Epoche des gotischen Stils.

1250—1500.

1. Die Metalle.

Es ist eine lange Zeit, die Epoche des gotischen Kunststiles, rund gerechnet zweihundertfünfzig Jahre, von der Mitte des dreizehnten bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, und in dieser Zeit hat sich vieles geändert, in der Kunst wie in der Kunstindustrie. Aber es ist nicht wie am Anfang dieses Zeitraumes, da der Geschmack aus dem romanischen Stil in den gotischen überschlug, oder wie am Schlusse, da die Renaissance an die Stelle der Gotik trat. In beiden Momenten ging eine gründliche Umwandlung vor sich, während in der langen Zwischenzeit die Veränderungen einen gleichmäßigen, durch keine Sprünge oder Gegensätze unterbrochenen Gang gehen. Wir machen daher auch keinen Abschnitt innerhalb der Epoche des gotischen Stils, sondern verfolgen die einzelnen Zweige der Kunstindustrie von ihrem Anfang bis zum Ende.

Die Veränderungen, die mit der Kunstindustrie im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts eintreten, da sich der romanische Stil in den gotischen verwandelt, sind nun wohl äußerst bedeutungsvoll. Sie sind ebensowohl äußere, d. h. Veränderungen, welche die Bedingungen der Arbeit betreffen, als innere oder formelle, künstlerische. Es ist nicht bloß Stil und Geschmack, was sich ändert. Die Kunstindustrie — wenn man so sagen darf, denn von einem Kunsthandwerk oder Kunstgewerbe kann bis zu diesem Moment auch noch nicht die Rede sein — arbeitet unter ganz anderen Verhältnissen. Es erheben sich in Geschichte und Kultur neue Elemente, welche das Leben selbst umändern, es reicher gestalten, neue Bedürfnisse schaffen, neue Anforderungen stellen. Die Genügsamkeit und Einfachheit des Lebens, welche den früheren Jahrhunderten des Mittelalters zu eigen gewesen, wich einem stets steigenden Luxus. Bei dem mangelnden Komfort und der dürftigen Ausstattung in Burgen und Schlössern, die selbst die Fensterverglasung nur ganz ausnahmsweise kannte, hatte der Ritter, damals noch im Zeitalter der Schwärmerei und der Dichtkunst, in geistigen Genüssen Ersatz gesucht und gefunden. Jetzt strebte er materiellere Freuden an; er verlangte nach üppigerem Leben, nach Glanz und Prunk und Komfort.

Man kann seit jener Zeit, seit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, in allen Kreisen der Gesellschaft von den Höfen bis zu den Bürgern herab den

Luxus erwachen und sich fort und fort steigern sehen. Die Gemächer füllen sich mit reicherem Gerät, die Tische mit kostbaren Gefäßen, die Schatzkammern bergen wahrhafte Schätze, Arbeiten in Edelmetall und Juwelen. War vorher im elften und zwölften, ja noch im dreizehnten Jahrhundert der Schmuck an Leib und Kleidung ein bescheidener, verhältnismäßig seltener gewesen, so steigert sich in dieser Periode die Liebe dazu bis zur wahren Leidenschaft. Natürlich wächst auch damit das Handwerk und die Kunst im Handwerk.

Ein Umstand, welcher wohl vor allem zur Hebung des Luxus beitrug, war das Anwachsen der Städte in dieser Epoche. Sie stellten sich als dritte Macht neben die Kirche und neben die weltliche Macht von Kaiser, Fürsten und Adel. Durch ihre politischen Verbindungen erstarkend, durch den Handel zur See und zu Lande reich geworden, erblühten sie in einem reicheren Leben, als es die Ritter bisher geführt hatten, und sie hoben Adel und Fürsten zu gleichem Leben empor. Aber ihr Reichtum, obwohl damals noch im Anfang der Epoche in den Händen der Patrizier ruhend, kam auch der Industrie zu gute; ihre Bedürfnisse hoben das Handwerk, das sich in Zünften zusammenschloß und Arbeit und Arbeitsbedingungen regelte und den Stand in Meister, Gesellen und Lehrling gliederte. Es konnte nur in die Zunft eintreten, wer den Lehrgang durchgemacht hatte, wer sich als Geselle leistungsfähig und als Meister des Handwerks durch sein Meisterstück bewiesen hatte.

Das Handwerk in den geschlossenen Zünften nahm der Geistlichkeit fast die gesamte Kunstarbeit ab. Was der Klosterkunst blieb, waren die Bücher, das Schreiben des Textes, das Illustrieren und das Illuminieren der Manuskripte, allenfalls auch der Einband derselben. So ziemlich alles andere ging nach und nach an das Handwerk, in die Hände der Laien über. Vom Handwerk hatte sich der Künstler noch nicht getrennt, vielmehr war er in die Zunft mit eingeschlossen und der Maler, der „Schilderer", d. i. zunächst der Schildbemaler, selbst mit anderen Gewerben verbunden, mit denen kaum Gemeinsamkeit denkbar ist. Das Handwerk besorgte also gleicherweise die Kunst wie die gewöhnlichen Gegenstände des Gebrauchs. Es ruhte in dieser Verbindung die Sicherheit für seine Höhe und Bedeutung. Anderseits arbeitete es nicht selbstlos wie ehedem der Klosterkünstler. Für diesen hatte es Zeit und Gewinn nicht gegeben; er hatte mit aller Ruhe und Geduld, mit Hingebung und wahrer Liebe an der Kunst seine Arbeit gemacht und machen können. Dem Handwerker aus den Zünften, dem Laienkünstler war Gewinn das Ziel; je weniger Zeit er brauchte, um so mehr Gewinn; er arbeitete um Lohn, und wenn auch der ehrsame Meister noch Liebe an seiner Arbeit hatte, so war es doch nur natürlich, daß sie in zweiter Linie stand.

Auf diese Weise hätte die Arbeit in ihrem Werte heruntergehen müssen, wenn es nicht ein doppeltes Korrektiv dagegen gegeben hätte. Das eine war die Sorge der Obrigkeit in den Städten, daß niemand in dem, was er bestellte oder kaufte, geschädigt oder betrogen werde. Es wurde daher nicht bloß der Feingehalt des Silbers bestimmt, unter welchem niemand arbeiten durfte, sondern auch eine Behörde von alten Meistern eingesetzt, welche in den Werkstätten herumzugehen und die Arbeit zu untersuchen hatten. Fanden sie das Silber unterlötig oder die Arbeit schlecht, so hatten sie das Recht und die Pflicht, dieselbe sofort zu zerschlagen und zu zerbrechen.

Das zweite Korrektiv bestand in der Steigerung der Anforderungen, wie sie der erhöhte Luxus, der vermehrte Reichtum, die mit denselben erwachsende Kenntnis und Übung hervorriefen. Man verlangte mehr, lernte und leistete darum auch mehr. Indem der Geschmack der gotischen Kunstepoche sich von den idealeren Gestalten und von den Phantasiebildungen der romanischen Epoche der Naturnachbildung zuwendet, so auf dem Gebiete des Ornaments wie der Figuren, nimmt er an zeichnender und darstellender Kraft zu, verliert aber auch den Sinn für das Edle, Schöne und Sanfte in Linie und Gestalt. Die Gestalten der Kunst — und dies gilt auch von den figürlichen Schöpfungen der Kleinkünste — werden richtiger, aber auch unschöner, gewöhnlicher in der formellen Erscheinung, wie eben das Leben den ersten Besten zum Vorbild darbietet.

Dieser Naturnachbildung tritt für die Gestaltung des Gerätes ein anderes Moment zur Seite, welches ebenfalls von schöpferischer Phantasie sich weiter entfernt. Das ist die Konstruktion. Die berechnende, messende, wie eine mathematische Aufgabe lösende Art der gotischen Architektur geht auf alles Gerät über, welches nur aus der Konstruktion sich schaffen läßt, und setzt die starren Formen der Baukunst an die Stelle freier Bildungen. Was im großen, in mächtigen Steinmassen ausgeführt, eine gewaltige Wirkung übt, verliert dieselbe im kleinen und sinkt herab zu steifer, schematischer Nüchternheit. Das ist der Charakter vieler Schöpfungen des Handwerks in der Epoche des gotischen Stils. Gerade Linien lösen die geschwungenen ab, eckige, kantige, spitzige Formen die gerundeten.

Trotzdem aber der gotische Geschmack einerseits durch Naturnachbildung, anderseits durch nüchterne Konstruktion sich kennzeichnet, verschließt er sich nicht einem dritten Elemente, das wohl traditionell aus der Phantastik des romanischen Stils hervorgeht, aber mehr barock als phantasievoll ist. Der romanische Stil verwendete in seiner Ornamentik gewisse Tiergestalten, Vögel, Drachen, Schlangen und andere mehr fabelhafte Gebilde, deren Extremitäten er in die Länge zog und in einem anmutigen Spiel mit geschwungenen Linien durcheinander schlang. Auch die Gotik verschmäht solche fabelhafte Tiergebilde nicht, aber der Sinn, in welchem sie dieselben verwendet, ist mehr der einer bizarren Laune, des Humors und der Satire, der Verspottung gewisser Klassen, z. B. der Mönche. Auf Linienführung, auf Schönheit und dergleichen kommt es gar nicht dabei an. Nicht das Wie der Darstellung steht in Frage, sondern das Was, und dieses ist nach Art der Zeit oftmals von höchster Derbheit und Roheit. An und in den Kirchen setzt bekanntlich die Kunst der Zeit in dieser Art das Gemeinste neben das Heiligste und Ehrwürdigste, und nicht anders macht es die Kunstindustrie, welche insbesondere in der Verzierung des Mobiliars von diesem barocken Elemente Gebrauch macht.

Bei diesen Eigenschaften tragen die Schöpfungen der gotischen Stilepoche auf dem Gebiete der Kunstindustrie einen sehr gleichmäßigen Charakter, der die Zeit ihrer Entstehung leicht bestimmen läßt. Anderseits fehlt ihnen ganz entsprechend der individuelle Zug, sozusagen die Handschrift des Künstlers, welche auf einen bestimmten Meister hinweiset. Auch ist es sehr selten, daß die Meister sich genannt haben, daher wir in diesem Abschnitt wohl viel von den Gegenständen und ihrer Art, wenig aber von ihren Verfertigern zu berichten haben. Zwar lassen sich aus

städtischen Urkunden viele Namen von Handwerkern, auch von Kunsthandwerkern herausziehen, aber sie sind bedeutungslos, denn den Namen fehlen die Werke und den erhaltenen Beispielen fehlen wieder die Namen.

Seit dem fünfzehnten Jahrhundert wird es zwar in deutschen Städten üblich, was die Goldschmiedekunst betrifft, in die fertigen Arbeiten gewisse Merkzeichen und Stempel einzuschlagen, mit denen zuerst der Meister, dann auch der Ort der Herkunft und endlich die richtige Beschau bezeichnet werden sollte. So wurde in Wismar, das mit seinen verbündeten Städten Lübeck, Hamburg, Lüneburg in Bezug auf Münzen und Edelmetalle die gleichen Bestimmungen zu haben pflegte, schon im Jahre 1439 festgesetzt, daß jeder Meister sein besonderes Merkzeichen seiner Arbeit einprägen solle, und 1463 wurde hinzugefügt, daß neben die Marke des Verfertigers auch ein städtischer Stempel durch die Ältermeister eingeschlagen werden solle. Die Sitte wird allgemein, wenn auch nur mit Unregelmäßigkeit durchgeführt. Hierin liegt nun wohl ein Mittel, Ort und Meister eines Werkes zu bestimmen, aber die Wissenschaft von diesen Marken, die Forschung nach ihrer Bedeutung ruht noch so in den Anfängen, daß von ihr noch wenig Nutzen gezogen werden kann, zumal für die gotische Epoche. Die Zeichen werden wohl gesammelt und publiziert, allein wen und was sie bedeuten, wird noch lange eine Sache der Forschung bleiben. Nur Stadtwappen belehren uns wenigstens über den Ort der Herkunft. Dies gilt aber eben nur von der Goldschmiedekunst, was jedoch alle anderen Zweige der Kunstindustrie betrifft, so bleiben wir über Ort und Meister im Dunkeln, wenn wir nicht meistens annehmen wollen, daß der Ort, wo wir einen Gegenstand von Bedeutung finden, auch der seiner Entstehung ist.

Im Anfang dieser Epoche, im dreizehnten Jahrhundert, ist es wohl noch die Geistlichkeit, welche als Förderer der Kunstindustrie in erster Linie steht, später läßt sie die Ehre den Königen und Fürsten. Zwar ihre Rolle ist, wie schon angegeben, eine beschränktere; sie arbeitet nicht mehr, sondern bestellt. Aber dasjenige, was sie braucht für die Kirche, ist an Zahl und Mannigfaltigkeit der Dinge nicht geringer als in der romanischen und vorromanischen Periode. In der Art aber, auch im künstlerischen Werte hat es sich mehrfach geändert. Nehmen wir wiederum zuerst die Goldschmiedekunst.

Es gelang der gotischen Kunstepoche nicht, so großartige und glänzende Werke zu schaffen wie die Reliquienschreine des Niederrheins. Keinerlei Werke der gotischen Goldschmiedekunst für die Kirche, soweit unsere Kenntnis reicht, können sich mit dem Schrein der heiligen drei Könige in Köln, mit dem Schrein der Jungfrau Maria und dem Schrein des großen Karl in Aachen an reicher Arbeit und prachtvoller Wirkung messen, aber diese Werke waren von unedlem Metall, und die neue Zeit wollte lieber edles Metall und minder großartige Gestaltung. Mehr als früher wurden daher die Geräte und Gefäße der Kirche aus Gold oder vergoldetem Silber verlangt, und Kupfer, Bronze, Messing, wenn es nicht die Armut des Ortes gebot, wurden für den Dienst der Kirche verschmäht. Die Folge aber war, daß man so große Reliquienschreine überhaupt nicht mehr machte, da der Reichtum der Kirche doch nicht genügte, die ganzen Gebäude aus Gold oder Silber herzustellen, und wenn man ihrer bedurfte, machte man sie aus Holz und vergoldete dasselbe über und über.

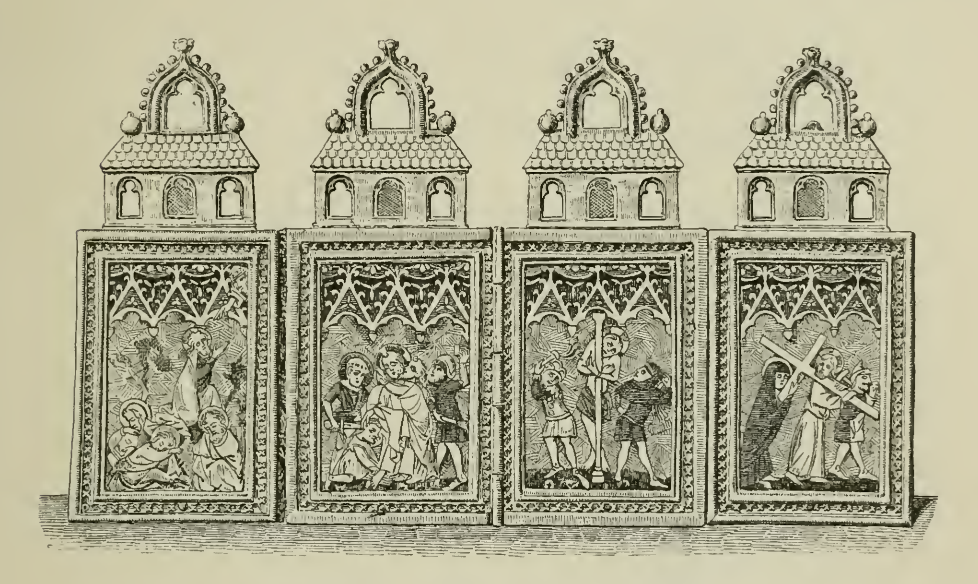
Hiermit im Zusammenhang steht eine Veränderung in der Geschichte und Anwendung des Emails. Die Reliquienschreine der romanischen Kunstepoche und viele andere Gegenstände kirchlichen Gebrauchs hatten ihren schönsten Schmuck im Grubenschmelz gefunden. Diese Art des Emails aber hatte dicke Platten von Kupfer oder Bronze, in welche die Tiefen eingegraben waren, zur Voraussetzung. Da nun Bronze und Kupfer für solche Arbeiten in Mißachtung gerieten, mußte mit ihnen auch das Grubenemail gleicherweise der Vernachlässigung anheimfallen. Es fristet wohl noch sein Dasein bis in das vierzehnte Jahrhundert hinein, aber mit immer seltener werdenden Arbeiten. Eine der letzten dürfte das kelchartig gestaltete Ciborium im Stifte Klosterneuburg bei Wien sein, das in gotischer Gestaltung und gotisch architektonischer Einfassung auf seinen Flächen eine Reihe emaillierter Darstellungen von Grubenschmelz enthält. Es sind Arbeiten von großer Feinheit und Schönheit, nur in Rot und Blau nach Art der Tafeln des Verduner Altars in demselben Stifte, und wahrscheinlich von denselben Händen angefertigt, welche, wie im vorigen Abschnitt erzählt, die Ergänzungstafeln jenes Altares gemacht haben.

Wie aber mit dem Übergange vom unedlen zum edlen Metall das Grubenschmelz außer Übung kam, so trat aus der gleichen Ursache eine andere Art des Emails an die Stelle. Diese neue Art ist nicht deutscher Erfindung, auch nicht von so bevorzugter deutscher Anwendung wie das Grubenschmelz vom Niederrhein, das mit vollem Recht als deutsche Art in Anspruch zu nehmen ist. Diese neue, für Silber wie für Gold anwendbare Art ist in Italien entstanden und auch dort am meisten und am großartigsten geübt. Die ersten Nachrichten darüber stammen aus der zweiten Hälfte oder dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, also gerade aus einer Zeit, da das Grubenschmelz schon im Untergehen begriffen war.

Diese neue Art, gewöhnlich genannt: „translucides Email auf Silbergrund“ oder Email de basse taille, was man treffend mit Tiefschnittschmelz wiedergeben könnte, findet, wie schon jener erste Name besagt, seine vorzugsweise Anwendung auf Silberplatten. Auf die Silberplatte, welche wenigstens die Stärke von einigen Millimetern haben muß, wird das Bild so eingeschnitten, daß es die ganze Fläche bedeckt und in derselben liegt wie ein leichtes Relief, dessen höchste Punkte nicht ganz die Höhe des stehen gebliebenen Randes der Platte erreichen. Über dieses Relief wird nun je nach den beabsichtigten Farben des Bildes das translucide Email aufgetragen und im Feuer zum Schmelzen gebracht. Durch den Rand geschützt, bildet sich eine ebene Fläche, eine Emailschicht, dicker in den Tiefen des Reliefs, dünner auf seinen Höhen. Je nachdem nun das Email dicker oder dünner, erscheint es dunkler oder lichter und bildet vermöge des durchscheinenden Silberglanzes Höhen und Tiefen. Das Resultat ist also ein vollkommen modelliertes und gefärbtes, glänzend funkelndes Miniaturgemälde. Auf Goldgrund ist es nicht anders, nur daß der Gesamtton ein goldiger, nicht silberner ist.

Wie die Erfindung dieser überaus feinen und zarten Technik Italien gebührt, so hat Italien während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts auch die meisten und schönsten Werke darin geschaffen. Aber auch Deutschland hat sich die Kunst nicht entgehen lassen, und die deutsche Goldschmiedekunst hat vielfach Anwendung davon gemacht. Die Art der Technik hat es freilich nicht zugelassen, große

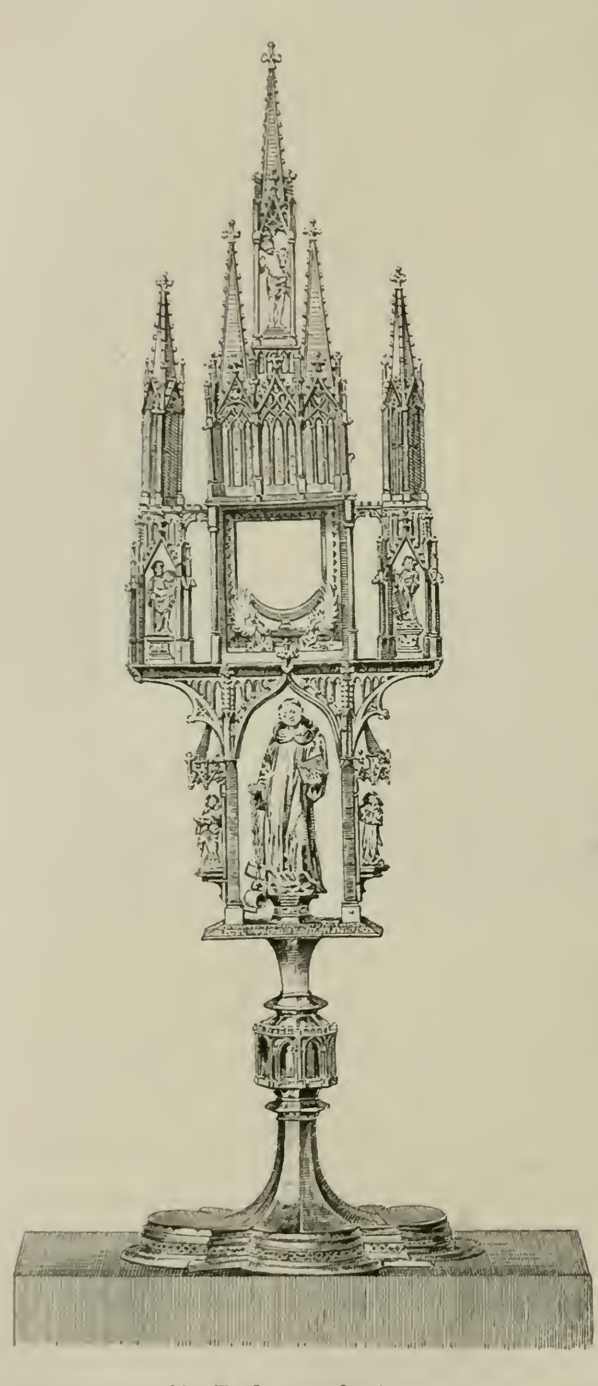
Platten in derselben herzustellen, wie es das Grubenschmelz auf Kupfertafeln ermöglichte. Daher dienen diese kleinen mit durchsichtigem Tiefschmelz überdeckten Silberplatten meist nur für kleine Heiligtümer oder als Einsatz größerer Gefäße, oder schmücken einzelne Teile derselben. So finden sich sehr häufig solche kleine runde Platten mit den Zeichen der Evangelisten, mit Brustbildern von Heiligen und anderen Motiven religiöser Art als Verzierung auf den Fuß der Kelche eingesetzt, oder sie zieren die Flächen des kantig gewordenen Knaufes, an dieser Stelle oft nur mit den Buchstaben des Namens Jesus. Als man im fünfzehnten Jahrhundert kühner in dieser Technik wurde, überzog man auch den ganzen sechsseitig aufstrebenden Fuß der Monstranze mit diesem Email, nachdem man die Flächen mit solchen Silberplatten bedeckt hatte. Es haben sich mehrere Monstranzen dieser Art erhalten,



22. Heiligtum aus Salzburg mit translucidem Email.

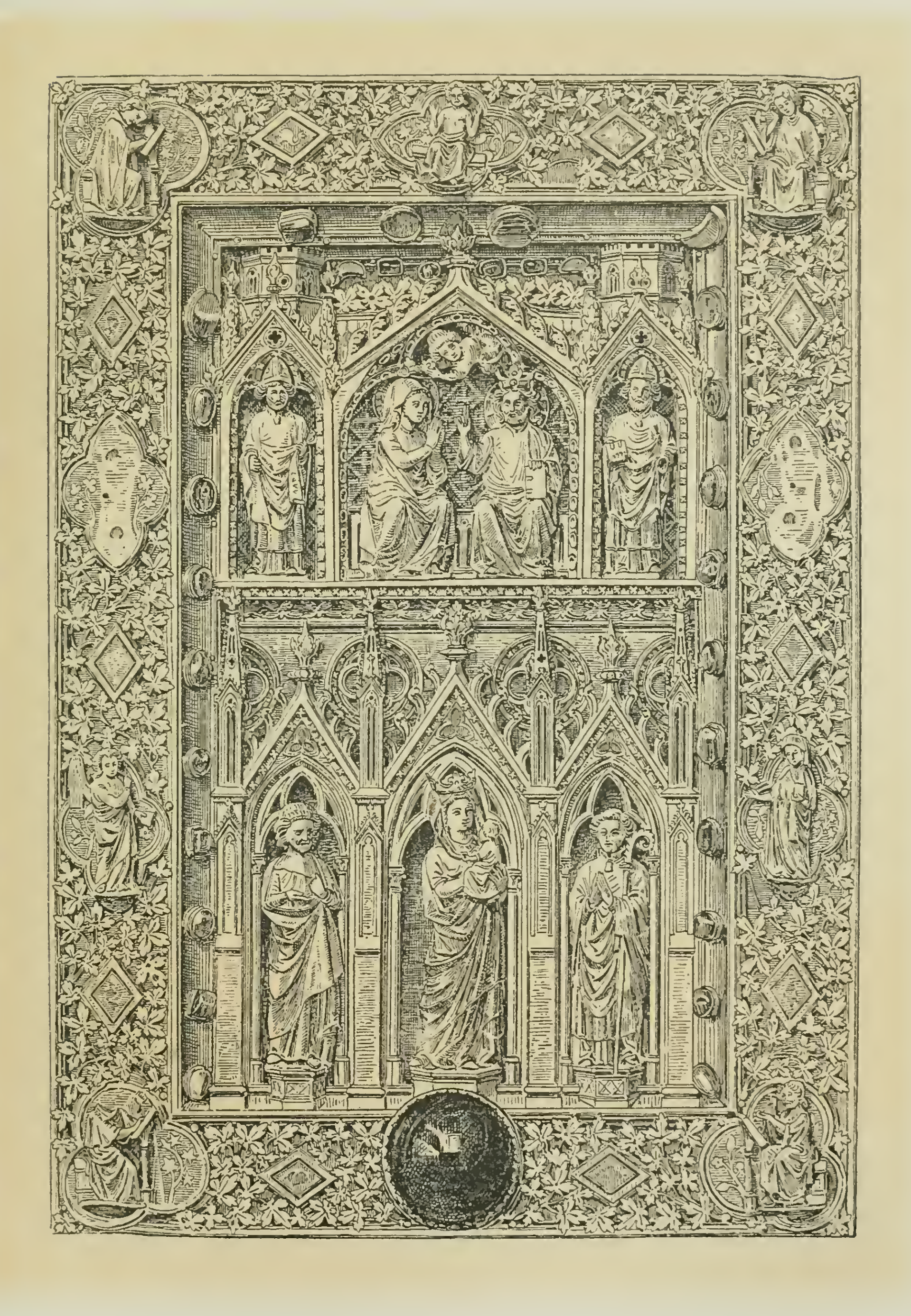
z. B. in Klosterneuburg, allein bei der Zartheit der Technik ist die Schmelzmasse meistens von den gebogenen Silberplatten abgesprungen, so daß die religiösen Darstellungen in ihrem leichten Relief heute nackt und unbedeckt daliegen. Übrigens giebt es auch mehr selbständige Arbeiten im Tiefschnittschmelz, Täfelchen, die als Heiligtümer dienen, so im Domschatz zu Salzburg ein Heiligtum, das aus vier Täfelchen besteht wie ein doppeltes Diptichon. (Abb. 22.) Auch die profane Goldschmiedekunst hat von dieser Technik Gebrauch gemacht, teils zur Verzierung einzelner Teile und Ornamente, wie z. B. am sogenannten Corvinusbecher in Wiener Neustadt vom Jahre 1462, oder an den Schalen des Lüneburger Schatzes im Kunstgewerbemuseum in Berlin, teils auch hat sie kleinere Gefäße ganz damit umgeben. Einige Becher dieser Art, die in den kaiserlichen Sammlungen zu Wien sich erhalten haben, zeigen aber ebenfalls die Zartheit, das Heikle des Verfahrens. Bei diesen Gegenständen tritt das translucide Email in Verbindung mit opaken Farben, wovon weiter unten die Rede sein wird.

Im ganzen hielt sich die deutsche Goldschmiedekunst aber weniger an farbigen Schmuck als an den plastischen, wofür die reiche Kunsttafel aus St. Paul in Kärnten ein schönes Beispiel des vierzehnten Jahrhunderts bietet. Sie stammt aus St. Blasien im Schwarzwald und läßt auch ein wenig in ihrer Art französische Nachbarschaft erkennen. Das plastische Element findet mehr noch Anwendung bei dem kirchlichen als bei dem weltlichen Gerät, welche beide ihre eigenen getrennten Wege gehen, insbesondere in dem Sinne, daß dasjenige, was die Kirche braucht, sich strenger und starrer an die Bildungen der Architektur anschließt und erst langsam und teilweise sich frei macht.



23. Monstranz aus Tarasway.
(14. Jahrhundert.)

In dieser Beziehung ist von schärfster Charakteristik ein neues Kirchengerät, welches erst die Epoche des gotischen Stils in Aufnahme brachte, die Monstranz oder das Ostensorium, ein Gerät zum Zeigen des Allerheiligsten oder einer Reliquie, so daß das Ostensorium auch als Reliquiarium zu dienen hatte. Die Monstranz baut sich empor auf einem hohen, sechspaßartig oder ähnlich gestalteten Fuß mit Ständer und Knauf, wie der Durchschnitt einer dreischiffigen oder fünfschiffigen gotischen Kirche, und entwickelt nach oben in schlankester Form und luftig durchbrochener Gestaltung eine oder drei Türme. In der Mitte, im Mittelschiff sozusagen, wenn wir den Vergleich mit der Kirche

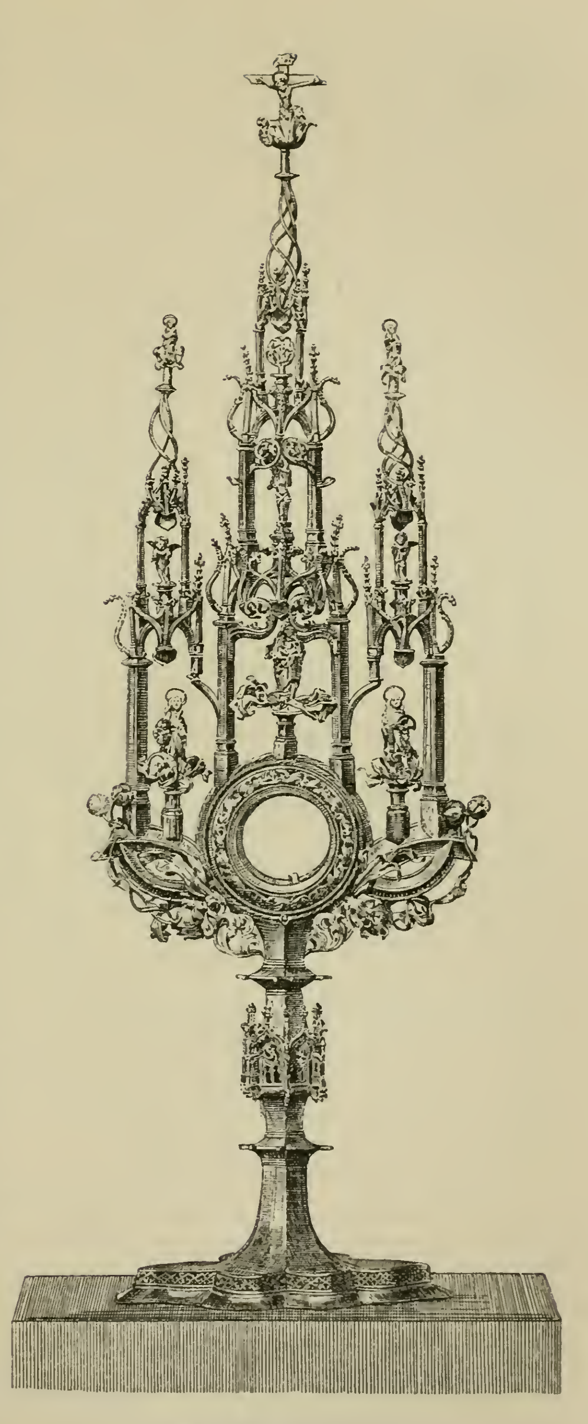


Kußtafel, aus St. Paul in Kärnthen. Silber, vergoldet.



weiter führen wollen, steht meistens in einem Glascylinder eine halbmondförmige Scheibe (lunula) zur Aufnahme der Hostie; oder es befindet sich an ihrer Stelle die Reliquie. Zu den Seiten, in den Öffnungen oder auf Postamenten unter den Türmen oder Baldachinen oder Fialen stehen meistens kleine Heiligenfiguren, oft von bemerkenswerter Schönheit.

Im Anfang nun, da diese Monstranzen entstehen, im vierzehnten Jahrhundert, sind sie im Aufbau wie in allem Detail völlig wie eine gotische Architektur; was nur diese an Charakteristik besitzt, ist alles im kleinen an der Monstranz nachgebildet: Pfeiler und Spitzbögen, Maßwerk und Wasserschrägen und Streben, Fialen und Giebel mit Krabben und Kreuzblumen — kurzum die Monstranz ist ein Gebäude im kleinen, wie von Stein. (Abb. 23.) Allmählich aber erinnert sich die Goldschmiedekunst, daß sie mit ihrem Material doch eine größere Freiheit besitzt als die Architektur mit ihrem Stein, daß es nicht ihre Art ist, das Silber in Ecken, Kanten, gradlinige Stäbe, flache glatte Seiten auszuziehen, sondern daß sie das Metall vermöge seiner Zähigkeit nach Belieben runden, biegen, schwingen und schweifen kann. Von dem an kann man verfolgen, wie die Monstranz ihren Aufbau bewahrt, aber in der Bildung des Details sich von der Architektur frei macht. (Abb. 24.) Sie umgiebt sich mit gebogenem Laub, sie rundet das Stabwerk, schwingt



24. Monstranz aus Agram.
(15. Jahrhundert.)

es, dreht und windet es umeinander und gefällt sich in solchen Freiheiten und Willkürlichkeiten, wie sich die Architektur nimmer gestatten dürfte noch könnte. Die Abbildungen, welche wir von zwei Monstranzen geben, stellen uns diese Bewegung an ihrem Anfang und an ihrem Ende dar.

Die kirchliche Goldschmiedekunst hat in dieser Weise — wir wollen nicht gerade behaupten, zu ihrem Vorteil — eine gewisse Freiheit gezeigt, ähnlich wie die auf profanem Gebiete. Aber nur ähnlich, denn, wie bereits angedeutet, geht die Goldschmiedekunst auf kirchlichem und weltlichem Gebiete verschiedene Wege. Dies läßt sich am klarsten an der Geschichte von Kelch und Pokal nachweisen. Beide Gefäße, welche, praktisch genommen, als Trinkgefäße die gleiche Bestimmung haben, sind ursprünglich von der gleichen Form ausgegangen. Der Kelch hat die weltliche Form des Pokals adoptiert, und zwar mit den drei Bestandteilen, wie sie noch der Tassilokelch in Ursprünglichkeit zeigt, mit dem die Flüssigkeit haltenden Bauch, der cuppa, mit dem Knauf (nodus) und dem Fuß. In den Bilderhandschriften der romanischen Kunstepoche, in denen sich Gastmähler nicht selten dargestellt finden, hat der Pokal noch ganz die Form des gleichzeitigen Kelches. Von dem an beginnt ein Unterschied. Der Kelch hält starr an jener Dreiteilung fest, nur bildet der Knauf nicht mehr unmittelbar die Verbindung zwischen Bauch und Fuß, sondern es schiebt sich ein Ständer dazwischen, welcher das ganze Gefäß erhöht. Diese Grundform bleibt; was sich nun weiter ändert, ist Detail nach Geschmack und Stil der Zeit. Der Fuß verwandelt sich aus der Kreisform in den Sechspaß, d. h. eine Form, die sich aus sechs gleichen Kreisbogen zusammensetzt. Der Ständer wird entsprechend sechskantig. Der Knauf, der bis dahin flache Kugelform hatte, erscheint zunächst wie zwei runde, dann kantige Stäbe, die durcheinander geschoben sind. Dann wird auch er sechsseitig und umgiebt sich in reicherer Ausbildung mit einem solchen Kranze von gotischem Architekturornament, daß man ihn dem Modell einer Kapelle vergleichen möchte. Da der Knauf bestimmt ist, zur festen Handhabe zu dienen, so ist er damit diesem Zweck so widersprechend wie möglich, denn seine Ecken und Kanten legen sich scharf schneidend in die Hand. Auch die Cuppa hat ihre Veränderungen erhalten. Aus der halbkugeligen Form ist sie eiförmig geworden und hat sich gleicherweise in ihrer unteren Hälfte mit einem Kranze gotischen Ornaments in scharfkantigem Relief umgeben. Obwohl so reicher gestaltet, ist doch der Charakter des Kelches so starr und bestimmt geblieben, daß man niemals darüber in Zweifel sein kann, ob ein Gefäß dieser Art der Kirche gehört oder nicht.

Etwas ganz anderes ist in derselben Zeit aus dem Pokal geworden, schon äußerlich in den Dimensionen; denn während der Priesterkelch seine bescheidene Größe einhalten mußte, konnte der Pokal bei gesteigerter Trinklust ins Ungemessene wachsen. Und so ist es auch geschehen; die letzten Jahrzehnte der Gotik haben silberne Trinkgefäße von erstaunlicher Größe uns hinterlassen. Aber auch Form und Verzierung sind anders und eigenartig geworden. Die Form hat zunächst den Knauf zur unnötigen Nebensache gemacht, ihn entweder ganz abgelegt oder, wie nur zur Erinnerung, einen durchbrochenen Kranz laubigen Ornamentes an seine Stelle gesetzt. Dafür ist der Fuß mit dem Ständer hoch und schlank emporgestiegen, ohne noch eine so reiche und zierliche Gliederung zu entwickeln, wie sie im Zeitalter der Renaissance üblich





Gotischer Pokal. 15. Jahrhundert (Sammlung Rothschild in Frankfurt).

wurde. Gleicherweise, der schlanken Tendenz entsprechend, zog sich auch der Bauch des Gefäßes in die Höhe und sein Kontur schweifte sich schon, wobei sich der Lippenrand auswärts wendete, und während der Kelch mit der flachen Patene zugedeckt wurde, erhielt der Pokal einen aufstrebenden, reich verzierten Deckel. So die Grundform, die allerdings im fünfzehnten Jahrhundert viele Varianten und Nebenformen hatte.

Eigentümlicher noch zeigt sich das Detail der Ausbildung und der Verzierung. Das weltliche Trinkgefäß verschmäht, wie es scheint, wohl nicht, wie wir noch sehen werden, Gebilde der Baukunst, aber fast völlig das steife und kantige architektonische Ornament, das Maßwerk, welches für die kirchliche Goldschmiedekunst so bezeichnend ist. Es sucht seine Verzierung sofort in dem freieren Laub, Blumen- und Rankenwerk, allerdings in der Weise, wie es auch sonst der gotische Stil ausgebildet hat. Schwerere stilisierte Kränze werden gegossen, leichteres Blatt- und Blumenwerk aus Silberblech gebogen, zuweilen mehr naturalistisch, zuweilen mehr stilvoll nach der Art der Zeit. Durchgängig ist alles vergoldet, häufig auch mit Email verziert. Dies giebt dem Gefäß sofort einen leichteren, lustigeren, mehr weltlichen Charakter. Es kommt aber noch etwas hinzu, was ganz spezifisch weltlicher Natur ist.

Ganz im Gegensatz gegen die Cuppa des Kelches, deren Rundung immer glatt und eben bleibt, werden an dem Pokal von innen heraus einzelne Teile in regelmäßiger Anordnung herausgetrieben, die von außen als „Buckel" erscheinen, von innen als gerundete Vertiefungen. Sie sitzen von außen gesehen gleichmäßig halbkugelig nebeneinander oder haben längliche Birnenform, deren spitze Ausläufer auch schräg um das Gefäß sich herumwinden. Das giebt dem Pokal, von außen betrachtet, ein reicheres Ansehen; der Hauptreiz liegt aber im Innern, denn in diesen blanken goldenen oder vergoldeten Vertiefungen treiben die Lichter und Reflexe ein tausendfaches Spiel, zumal dann, wenn das Gefäß mit funkelndem Weine gefüllt ist. Und so kann man wohl sagen, daß diese Verzierung eine spezifisch weltliche ist, geschaffen das Vergnügen des Trinkers zu erhöhen. Daß sie entstehen konnte, war eine Folge der Geschicklichkeit, welche das Handwerk im Schlagen und Treiben des Metalls gewonnen hatte. Äußerst beliebt im fünfzehnten Jahrhundert, ihrer Entstehung und Ausbildung nach völlig noch der Epoche des gotischen Stils angehörend, ging sie doch in das sechzehnte Jahrhundert, in die Renaissance hinüber, aus welcher Zeit die Beispiele zahlreich sind. Aber auch das fünfzehnte Jahrhundert, zumal von seinem Schlusse, hat noch viele derartige Arbeiten uns hinterlassen. Eine ganze Reihe findet sich in der Kunstsammlung des (nun verstorbenen) Freiherrn Karl von Rothschild, andere im Germanischen Museum; von dem Silberschatze des Lüneburger Rathauses, der nun zu Berlin eine Zierde des Kunstgewerbe-Museums bildet, tragen viele Arbeiten diesen ornamentalen Charakter. Es sind darunter auch Schalen der gleichen Art, davon wir eine abgebildet haben. (Abb. 25.)

Aber so bedeutungsvoll diese Verzierungsarten der gotischen Kunstepoche in der Goldschmiedekunst sind, einerseits das freie Pflanzenornament, anderseits die gebuckelte (auch „knorrechte") Arbeit, so erschöpfen sie doch nicht den Umfang ihrer Ornamentik, so wenig wie die geschilderte Form des Pokals die alleinige ist. Was diese letztere, die Form, betrifft, so gehen, wie schon angedeutet, zahlreiche Varianten nebenher, so insbesondere eine schlanke, auf drei Füße gestellte und mit einem Deckel

versehene Becherform, die ringsum mit Laubkränzen, mit Email, auch wohl schon mit graviertem Ornament versehen ist. Eine andere Form ist der Doppelbecher, zwei gleiche aufeinander gesetzte Becher, von denen beide, wie man sie nimmt, sowohl als Trinkgefäß wie als Deckel dienen. Sehr beliebt war auch die Form eines Schiffes, das, aus Silber getrieben, mit Masten, Tauen, Segeln, sowie mit Mannschaft reich ausgestattet, eine besondere Zierde der Tafel bildete. Es diente aber nicht allein als Trinkgefäß, sowie auch als Behälter für mancherlei Speisen, die darin serviert wurden, sondern überhaupt als festlicher Schmuck. Die Schatzkammern waren reich daran, insbesondere diejenige Karls des Kühnen von Burgund, bei dessen Hochzeitmahl dreißig solche aus Silber gearbeitete Schiffe vorgeführt wurden, mit Türmen und sonstigem phantastischen Beiwerk ausgestattet, von einer Größe, die sieben Schuh in der Länge hatte.

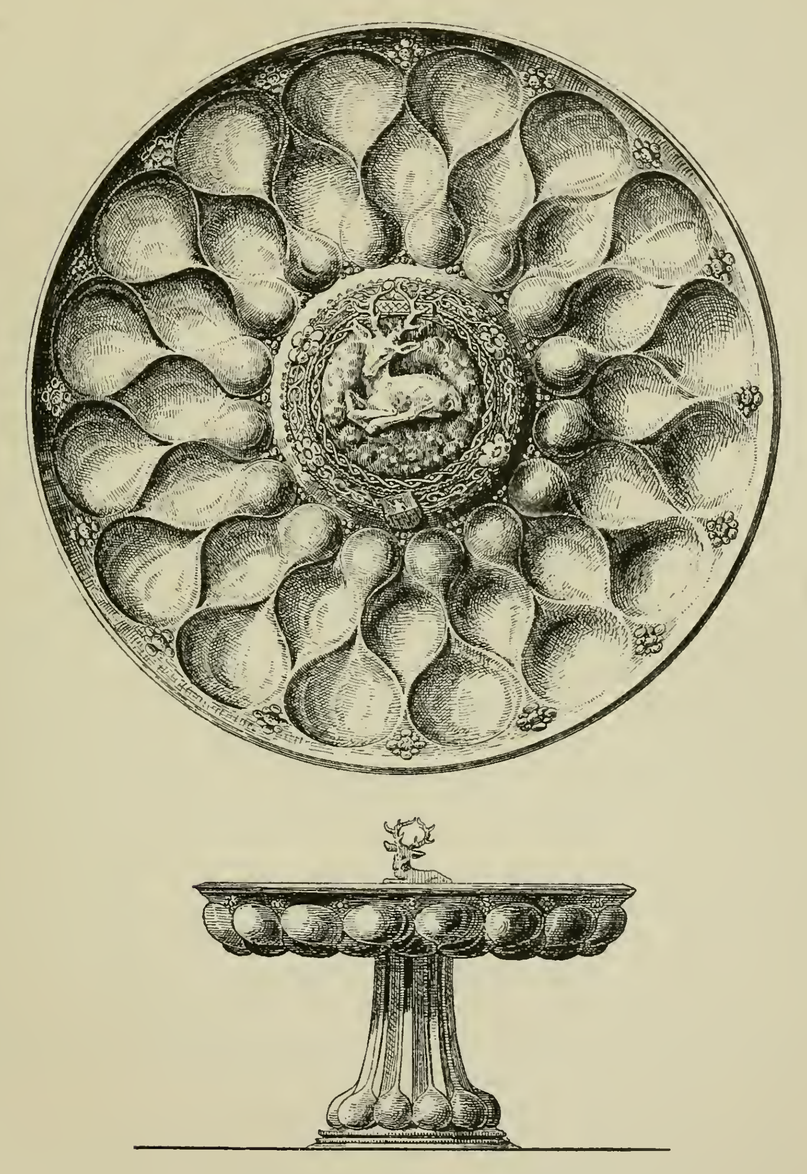
Hiermit haben wir ein weiteres Element ornamentaler Gestaltung berührt, welches für die Goldschmiedekunst des fünfzehnten Jahrhunderts von besonderer Bedeutung gewesen, die Phantastik. Der gotische Geschmack gab wenig auf elegante Form, auf eine feine, wohl gegliederte, in den Verhältnissen abgewogene Bildung der Konturen, wie das eine Haupteigenschaft der Kunst im folgenden Jahrhundert wurde. Er liebte eine reiche Arbeit, daneben aber kam das Was der Darstellung mehr in Frage als das Wie. Und wie diese Epoche am Ausgange des Mittelalters, da altes und neues sich kreuzten, neues nach Werden rang, während das Alte entartete, wie diese Zeit in so manchen Erscheinungen, zumal in dem Kostüm der Menschen, das Bizarre, Seltsame, Absonderliche liebte, so brachte sie solchen Geschmack auch in der Goldschmiedekunst vielfach zum Ausdruck. Sie formte wunderliche Tier- und Menschengebilde — schon eine traditionelle Liebhaberei — und brachte sie nun auch in die Werke des Goldschmieds. Dieselben dienten als Fußgestelle der Gefäße, als Henkel, oder zierten die Spitzen der Deckel, oder stellten auch selber Gefäße vor. Statt der Einzelfiguren wurden auch ganze Gruppen oder Szenerien genommen und im Hochrelief ornamental verwertet. Wilde Männer im Kampfe mit ihresgleichen oder mit Ungetümen, Ritter und Damen zu Pferde, allegorische Figuren und Gruppen, auch wohl solche von sehr anzüglichen oder derben Gegenständen, wie sie die Sitte dieser Zeit, welche Fürsten durch nackte Frauen empfangen und begrüßen ließ, wohl vertragen konnte. In dieser Richtung wurde auch von der Architektur ein nicht seltener Gebrauch gemacht, nicht in der Art, daß die ornamentalen Motive des gotischen Baustils wieder ornamental verwendet wurden, sondern man nahm die ganzen Gebäude, ganze Burgen mit ihrem unregelmäßigen Aufbau, mit ihren malerischen Türmen und Erkern und verwendete sie als Stützen, indem die Gefäße auf drei solcher Füße gestellt wurden, oder stellte sie als krönenden Schmuck auf die Gefäßdeckel. Erhöhte man nun noch diese Burgen durch felsigen Unterbau, umgab sie mit Bäumen und besetzte sie mit Verteidigern und ließ sie von Angreifern erstürmen, so kamen wohl höchst seltsame Gebilde heraus, bei denen insofern von Kunst keine Rede sein konnte, als an Form, Verhältnisse, Gliederung, Kontur auch gar nicht gedacht war. Das Ganze, in Silber gearbeitet, vergoldet, mit Email verziert, auch wohl mit Edelsteinen besetzt, mochte indessen immerhin eine prächtige Erscheinung machen, zumal wenn es in so stattlicher Größe ausgeführt war, daß es eines eigenen Tisches oder Gestelles bedurfte.



Gotischer Tafelaufsatz aus dem 15. Jahrhundert; Silber, vergoldet und emailliert.
Frankfurt a. M., Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild.



Von dieser Art waren in Frankreich — die meisten Nachrichten stammen aus Frankreich und Burgund — besonders die Brunnen oder Fontänen beliebt, welche in allerlei Gestalt Wein hervorsprudelten. Man ging dann noch weiter auf diesem Wege,



25. Schale aus dem Lüneburger Rathausschatz.

indem man eine sehr ausgebildete Mechanik zu Hilfe rief und zur Unterhaltung der Gesellschaft allerlei automatische Spielereien schuf, Bäume mit singenden Vögeln, wandernde Tiere, feuerspeiende Ungeheuer, die sich während der Tafel produzierten. Hier hatte sicherlich die Mechanik größeren Anteil als die Kunst. Erhalten von dieser

Art, die man vorzugsweise aus den Schatzinventaren kennt, ist wenig oder gar nichts, zumal auf deutschem Boden. Von jener Verwertung der Burgenarchitektur geben einige Beispiele der Rothschildschen Sammlung in Frankfurt eine gute Vorstellung, darunter auch ein Trinkhorn, welches auf einem hochgestellten Turmbau ruht. Ein anderer Gegenstand derselben Sammlung, ein Tafelaufsatz in Form einer mächtigen Schale, die auf solcher Architektur mit Heiligenfiguren ruht und aus ihrer Mitte eine Felsenmasse mit einem Hirsche auf dem Gipfel emporsteigen läßt, erinnert lebhaft an die Schilderung der „Brunnen". Seine überaus reiche Arbeit und Verzierung, die das Stilvolle und das Naturalistische unmittelbar nebeneinander setzt, macht ihn überhaupt zu einem der bedeutendsten und charakteristischsten Reste der Goldschmiedekunst aus dieser Epoche der spätesten Gotik.

Was sonst Tisch und Tafel an Arbeiten der Goldschmiedekunst brauchte — und es war mehr als heute, da es noch kein Porzellan gab und das irdene Geschirr zu roh und derb für feineren oder höfischen Gebrauch war — das folgte alles derselben künstlerischen Art, Teller und Schüsseln, Saucieren und Salzfässer, Wasserkannen und Weinkannen und Becken und das kleinere Gerät der Messer und Löffel. Erhalten ist noch mancherlei, z. B. im Schatze des deutschen Ordens in Wien zwei große hochgestaltige Weinkannen von vergoldetem Silber mit Salamander- oder Drachenhenkeln und wilden behaarten Männern auf dem Deckel. Es ist aber nicht unsere Aufgabe, die Formen alle der Geräte wie der Gefäße zu beschreiben, sondern die Wandlungen der Goldschmiedekunst selber darzulegen in ihrem wechselnden Stil. Und dazu möchte das Mitgeteilte genügen. Ein Mehr in geschichtlicher Beziehung ist schon um des Raumes willen ausgeschlossen, auch würde uns dasselbe allzu sehr in das Reich der Vermutungen und Hypothesen führen.

Die Goldschmiedekunst hat aber neben Gefäß und Gerät noch eine zweite bedeutende Seite, welche der Besprechung und Darstellung bedarf, das ist der Schmuck, die Arbeit des Goldschmiedes in Verbindung mit der des Juweliers. In der Blütezeit des Rittertums, zugleich in der Kunstepoche des romanischen Stils hatte der Schmuck für Männer wie für Frauen auffallend an Bedeutung verloren. Einstmals in karolingischer Epoche überaus gesucht, wurde er von den vornehmen Damen der hohenstaufischen Zeit fast verschmäht: ein Reif oder Gebände hielt die Locken, kaum ein Ring, der sich um Hand oder Arm legte, eine Spange, welche die Seiten des Mantels auf der Brust zusammenheftete, ein Fingerring, ein Goldsaum am Kleide, selten ein Gürtel, das ist so ziemlich alles, was man sieht; Ohrgehänge trugen nur Frauen niederen Standes. Schmuckgegenstände aus dieser Epoche, die uns erhalten wären, sind daher auch von äußerster Seltenheit.

Dieser Geschmack des Einfachen und Bescheidenen ändert sich aber völlig mit dem Beginn und der Ausbildung der gotischen Kunstepoche. Wie Tisch und Tafel und Kredenzen sich mit Gerät von edlem Metall besetzen, wie die Schatzkammern sich mit kostbaren Arbeiten füllen, so wächst und steigert sich die Liebe zum Schmuck, und diese Liebe teilen die Männer mit den Frauen. Haarnadeln, Stirnreife, Diademe, Halsketten und anhängender Schmuck, Ohrgehänge, Armbänder und Fingerringe, Schmuck an den Kleidern, Gürtel zumal von besonderer Pracht — alles stellt sich wieder ein, wie man an den Kostümbildern leicht verfolgen kann. Um die Mitte und in der

zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts sieht man Stutzer abgebildet, von Kopf zu Fuß, von ihrer buntgestalteten Haube bis zu den gespitzten, eleganten Schnabelschuhen so mit Schmuck versehen, die Finger und selbst den Daumen so mit Ringen überfüllt, daß sie wie Karikaturen erscheinen.

Die Goldschmiedekunst erhielt somit neue Aufgaben der feinsten Art, und wie bedeutungsvoll dieselben waren, mag man daraus ersehen, daß z. B. in Lübeck, Wismar, Lüneburg und anderen Städten, wenn der Geselle sein Meisterstück zu machen hatte, ihm dazu Ringe und Broschen vorgeschrieben waren. Sie wuchs auch damit in Feinheit der Arbeit, und mit ihr wuchs die Juwelierkunst, die Bearbeitung und Verwendung der Edelsteine, welche bis dahin auf ziemlich niederer Stufe gestanden und keinen Fortschritt gemacht hatte.

In der karolingischen und sächsischen Epoche hatten Edelsteine eine überaus reiche Verwendung am kirchlichen Gerät gefunden, und ihre Fassung war, wie wir gesehen haben, nach byzantinischem Muster oft sehr zierlich und kunstvoll gewesen. Kreuze, Reliquienkasten, Buchdeckel waren ganz mit ihnen überdeckt worden. Dem entsprach aber keineswegs die Bearbeitung der Steine selbst. Man schliff sie „mugelig“, d. i. rundlich, halbkugelig, oval, je nach ihrer Grundgestalt, verstand aber nicht sie zu facettieren und konnte somit nicht ihr Feuer und ihr Licht, die ihnen innewohnende Kraft, zur höchsten Wirkung bringen. Mit dem Diamanten wußte man gar nichts anzufangen, daher er denn auch in der Schätzung unter Rubin, Saphir und Smaragden stand. Er nahm erst die vierte Stelle ein. Erst als um das Jahr 1467 ein Goldschmied von Brügge, Louis de Berguen, den Diamanten schneiden und schleifen lernte und man seitdem die Edelsteine nach den Krystallformen facettierte, entstand in rascher Entwickelung, an welcher italienische und niederländische Goldschmiede vorzugsweise beteiligt waren, eine eigentliche Juwelierkunst. Seitdem lernte man auch im Schmuck die Edelsteine nach Farbe und Form zu Rosetten und Blumen, überhaupt zu gemeinsamer Wirkung geschmackvoll zusammenstellen. Diese Kunst vollendete sich einigermaßen noch im fünfzehnten Jahrhunders am Schlusse der Epoche des gotischen Stils.

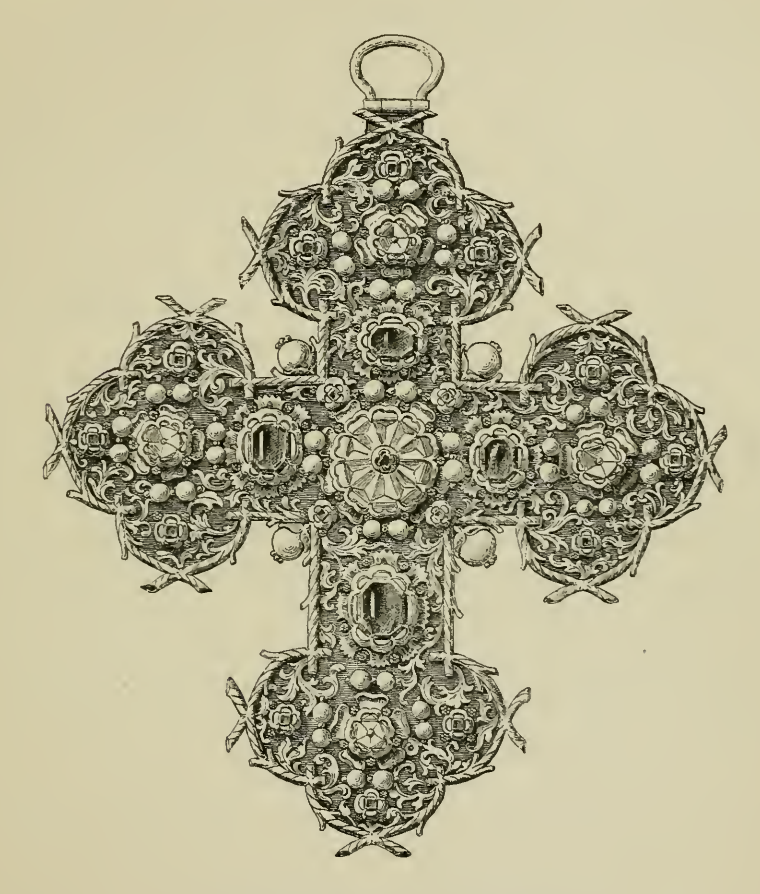
Leider ist auch aus dieser an Schmuckarbeiten einst so reichen Zeit wenig erhalten, besonders von weltlichem Gebrauche, so daß man die zahlreichen Kostümbilder zu Hilfe nehmen muß, um zu einer vollständigen Vorstellung zu gelangen. Technisch betrachtet bestand der Schmuck aus dreierlei Arbeit, aus der eigentlichen Bearbeitung des Goldes und des Silbers durch Gießen, Treiben, Biegen und Schneiden, sodann aus der hinzugefügten farbigen Verzierung des Emails, und drittens aus dem Besatz mit Steinen. Jene erste, die Bearbeitung des Metalls, war künstlerisch oder stilistisch keine andere als die bei Gefäßen und Geräten. Kränze, Stäbe mit Laub umwunden, stilisiertes Kreuzblumenornament, Blumen aus gebogenem Gold- und Silberblech geben die Hauptmotive. Auch am figürlichen Elemente fehlt es nicht, sei es, daß Figürchen in das Ornament geschlungen sind, oder daß ein figürliches Relief vom Laubkranz umgeben ist. Solchen medaillenartigen Schmuck liebt besonders die Geistlichkeit. Von dieser Art ist die große Schließe, welche die Seiten des Pluviale auf der Brust zusammenhält, das Monile, eine scheibenförmige Spange mit Heiligenfiguren in architektonischer Umgebung, frei und hoch im Relief gearbeitet.

Was das Email betrifft, so haben wir schon gesehen, wie die Goldschmiedekunst der gotischen Kunstepoche auch bei Gefäß und Gerät reichlich davon Gebrauch macht. In der Art war wiederum eine Erweiterung, um nicht zu sagen, eine Neuerung eingetreten. Das translucide Email, das ursprünglich nur auf gravierten Gold- und Silberplatten Anwendung gefunden, war auch auf erhaben gearbeitete Gegenstände übertragen, und zwar in Verbindung mit opaken Schmelzfarben. Indem diese Schmelzfarben nun sich auf Blätter und Blüten legten, sie bedeckten oder umzogen, indem sie sich selbst um kleine, in Halb- oder Hochrelief gearbeitete Figuren herumlegten, teils als Bedeckung der Fleischteile, teils die Gewandung angebend, entstand, wenigstens in der Anwendung, eine neue Abart des Emails, die man in Frankreich en ronde bosse nennt. Man könnte dafür in Deutschland „Email auf dem Runden" sagen oder vielleicht bezeichnender kurzweg „Goldschmiedemail", wenn dieses nicht zu allgemein wäre. Diese Art stand während des fünfzehnten Jahrhunderts in Frankreich in außerordentlicher Übung, und es hat sich von französischer Arbeit ein wundervolles Stück erhalten, das Herzog Ludwig von Bayern, der Bruder der Königin Isabella, aus Frankreich mitgebracht hatte. Es ist das sog. goldene Rössel, eigentlich eine Madonna mit dem Kinde, sitzend in einer blumigen Laube, verehrt von königlichen Personen, eine Arbeit aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts von wunderbarer Vollkommenheit, aufs reichste mit jenem Goldschmiedemail ausgestattet, welches die Figuren ganz umzieht*). Leider ist von deutscher Arbeit nichts mehr erhalten, was dem an die Seite zu stellen wäre. Zu dem Schönsten gehört ein Kreuz in Augsburg, das zwar schon ganz in das Ende dieser Periode fällt, aber noch völlig im gotischen Stil gehalten ist und gleicherweise die Arbeit des Goldschmieds, des Juweliers und des Emailleurs vereinigt**). Es ist eigentlich die Hülle des kleinen sog. Siegeskreuzes, welches der heilige Bischof Ulrich in der Schlacht auf dem Lechfelde getragen haben soll, ein Kästchen in Kreuzform, umzogen von gotischem Stabwerk, auf der Vorderseite mit erhabenen Blumen, mit Schmelz, Perlen und Steinen geschmückt, die Rückseite graviert mit einer Darstellung der Schlacht, das Ganze eine überaus prächtige, für die Art höchst charararkteristische Erscheinung. Die Arbeit trägt das Datum 1494 und dazu die Inschrift: Fabricatum est per Nicol. Seld de Aug. Wir haben also an Nikolaus Seld einen Augsburger Goldschmied vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, dessen Existenz und Kunst auch noch durch eine Monstranz in der Kreuzkirche zu Augsburg beglaubigt ist. An diesem Kreuz sind die Edelsteine bereits mit vollbewußter Absicht zusammengestellt; man erkennt, daß es sich nicht um ihren Wert, sondern um die künstlerische Wirkung handelt; eine aus facettierten Diamanten gebildete Rosette ist aus diesem Gesichtspunkt besonders bemerkenswert. (Abb. 26.)

Von dem Schmuck, wie ihn die Damen und auch die Herren in dieser Zeit trugen, dürften dreierlei Gegenstände um der formellen Gestaltung willen wohl besonders zu erwähnen sein, das sind die Gürtel, die Kronen und die Ketten. Ritterliche Gürtel, von den Damen wie von den Herren getragen, kamen mit der engen

*) Abgebildet bei Aretin. **) Abgebildet bei Becker und Hefner, Kunstwerke ꝛc. III. T. 35. 36.

Kleidung im vierzehnten Jahrhundert in Mode. Als die Kleidung ohne sie eng genug war, wurden sie selber weit und fielen locker und lose auf die Hüften herab. In dieser Gestalt, Dupfing, im Norden auch Dusing genannt, wurden sie aus einzelnen Metallgliedern von rechteckiger Gestalt gebildet und mit mehr oder weniger reicher Goldschmiedarbeit versehen. Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts hingen sich auch die Schellen daran, welche etliche Jahrzehnte hindurch die Freude der vornehmen Leute bildeten. Kronenreifen, nicht als Zeichen der Würde, sondern als



26. Hülle für das Siegeskreuz des Bischofs Ullrich.

Schmuck waren noch eine Tradition der höfischen Zeit, als Reifen und Bänder erforderlich waren, die langen freien Locken der damaligen Mode festzuhalten. Diese Reifen, Schapel (chapel, chapelet) genannt, bestanden damals aus zierlichen glatten oder mit kleinen Rosetten besetzten Ringen, welche sich um die Stirne legten; in der neuen gotischen Epoche nahmen sie an Breite zu und die Rosetten bildeten sich zu einem reichen Kranze gotischen Blatt- und Blumenwerkes heraus. Wenn in einfacherer Gestalt, erhielten sie auch über der Stirn in einer Agraffe einen wehenden Federschmuck, der das offene Haar überschattete. So trugen Männer wie Frauen

diesen Schmuck, insbesondere jugendliche Stutzer. Könige und Fürsten trugen einen ähnlichen Reif auch um den Hut, wie denn der Hut überhaupt eine Lieblingsstätte wurde für medaillenartigen Juwelenschmuck, der in den nachfolgenden Epochen die Medailleurkunst mit Porträtmünzen ersetzte.

Zum Dritten war es der Ketten- und Ordensschmuck, welcher eine große Liebhaberei des fünfzehnten Jahrhunderts bildete. Es war nicht bloß, daß die Fürsten Orden und Ordenszeichen gründeten — es sei z. B. an das goldene Vließ erinnert —, es thaten sich auch in allen Kreisen, insbesondere aber in der vornehmen Gesellschaft, Privatleute zu Vereinen zusammen und nahmen ihre Zeichen und Patrone an, wie z. B. den Ritter St. Georg. Damit entstanden ebensoviele Aufgaben der Goldschmiedekunst. Ketten, aus breiten, aber durchbrochenen Gliedern mit gotischem Laub und Ranken bestehend, hatten das Ordenszeichen mit dem Bilde des Patrons oder den sonstigen erwählten Emblemen zu tragen. Aber auch ohne solche Bestimmung wurden Ketten ein Lieblingsschmuck der Herren wie der Damen, und am Ende des Jahrhunderts sieht man sie in reicher Fülle und in vielfacher Gliederung und Gestaltung um Nacken, Brust und Schultern hängen. Mit solcher Liebe an Schmuck sowie an edlem Metallgerät ging man in die neue Epoche der Renaissance hinüber, ohne daran einzubüßen, wohl aber um Stil und Kunst gänzlich zu ändern. —

Gegenüber dieser außerordentlichen Vorliebe für edle Metalle und ihre Arbeiten treten die unedlen Metalle als Material der Kunstarbeit in der Epoche des gotischen Stils fast ganz zurück, mit Ausnahme des Eisens. Bronze ist Kunstmaterial im höheren Sinne fast nur in Italien, und auch da nur ausnahmsweise; erst die Renaissance weist ihm seine große Kunstrolle wieder an, ähnlich wie es dieselbe im Altertume besessen hatte. Der Kupferschmied, der Gelbgießer, der Rotgießer sind diejenigen, welche in den verwandten Zweigen der Bronze Kunst und Handwerk zugleich vertreten. Sie blühten in ganz Deutschland, und wenn auch hier Augsburg und Nürnberg vorzugsweise genannt werden, so gab es doch auch in Norddeutschland, wenn nicht eine Schule, so doch eine ausgebreitete Metallgießerei eigener Art, welche ihren Mittelpunkt in Lübeck gehabt zu haben scheint. Von ihr aus ging eine große Anzahl Taufbecken, die mit ihrem figürlichen Schmuck im Relief Anspruch erheben, der Plastik zugeteilt zu werden, sowie viele Grabplatten von Messing, welche mit ihren tief eingravierten, mit schwarzer Harzmasse gefüllten Darstellungen der Verstorbenen in reicher ornamentaler und architektonischer Fassung ebenfalls schon über den Rahmen der Kunstindustrie hinausgehen und sich den zeichnenden Künsten zugesellen. Ihrer Herkunft nach waren aber wohl die einen wie die anderen Werke des Handwerks, jener ehrsamen Meister, welche ebensowohl Leuchter und Kannen und Becken und Schüsseln anfertigten.

Dies geht auch aus den Namen hervor, die auffallenderweise gegen die sonstige Gewohnheit mehrfach auf den Gegenständen genannt sind. So trägt ein Taufbecken zu Kiel den Namen eines Johannes mit dem Beinamen Apengheter; auch ein Lübecker Taufbecken nennt einen Hans Apengheter als Verfertiger und desgleichen ein siebenarmiger Leuchter in Kolberg. Auf einem Taufbecken von Bronze in der Katharinenkirche zu Salzwedel nennt sich der Meister Ludwig Gropengheter, wohnhaft in Brunschwich. Offenbar sind hier nur die Vornamen persönlicher Natur

und Apengheter und Gropengheter oder Grapengheter bezeichnet das Gießerhandwerk. Was das letztere Wort sagen will, ist klar, denn Gropen oder Grapen ist im Plattdeutschen, was im Süddeutschen ein Hafen, ein Tiegel oder Topf. Von der ersten Hälfte des Wortes Apengheter ist die Ableitung unsicher. Das plattdeutsche apen ist allerdings „offen“, und man hat angenommen, Apengheter seien die Verfertiger offener Gefäße im Gegensatz zu denjenigen, welche Gefäße mit Deckel machten. Von einem solchen Unterschiede weiß man freilich nichts, auch ist derselbe in sich widersinnig, da das Gewerbe sich nicht um des Deckels willen in zwei Teile scheiden kann. Wir möchten bei Apen lieber an Ofen (Aben, apen) denken, so daß Apengheter diejenigen Gießer wären, welche (nicht Ofen machen, sondern) im Ofen ihre Werke verfertigen, wobei man sich auch der Lehmform erinnern mag. Es kann auch sein, daß Apen wie Hafen völlig gleich Gropen war und das Wort uns heute aus dem Gebrauch verloren gegangen ist.

Sieht man von den verhältnismäßig wenigen Gegenständen ab, welche der Plastik angehören, so ist es vor allem das Beleuchtungsgerät, welches für Bronze und ihre verwandten Legierungen während der Epoche der Gotik in Frage kommt, und gleicherweise in der Kirche wie im Hause. Freilich hat die ganze Zeit auch darin nicht so großartige Gegenstände geschaffen, wie jene Kronenleuchter des romanischen Stils zu Komburg, Hildelsheim und Aachen, welche mit ihrem getürmten Mauerring das himmlische Jerusalem vorstellen. Der gotische Kronleuchter gab diese Form auf und bildete jene in der Renaissance beliebte Lüsterform vor, welche aus einer Reihe geschwungener, um Stab und Kugel gestellter Arme besteht. (Abb. 27.) Nur darin liegt ein Unterschied: der gotische Lüster bildet die Arme kantig, die etwaigen Knäufe daran eckig, das Laub, welches die Arme begleitet, nach der eigenen Art der Gotik, während die Renaissance die Stäbe rundet und kühner und eleganter schwingt. Derselbe Unterschied findet sich in der Bildung des großen siebenarmigen Leuchters. Bei den Exemplaren, welche aus gotischer Epoche vorkommen, sind die Arme kantig gebildet. Auch bei dem kleineren Beleuchtungsgerät verleugnet die Gotik ihre Weise nicht; der eckige Charakter drückt sich selbst da auf, wo man das Runde wie mit Notwendigkeit erwarten sollte. Die Kerzenträger, die Teller, welche das tropfende Wachs auffangen, sind viereckig, sechseckig gestaltet, mit einem geraden Mauerkranz umgeben und zuweilen zur Zierde mit Öffnungen wie Spitzbogenfenstern versehen. Die Phantastik der romanischen Leuchter mit ihren verschlungenen Drachengebilden ist verschwunden, aber in dieser Epoche sind es wohl wilde Männer oder Herren und Frauen im Zeitkostüm, welche, in beiden Händen Kerzenträger haltend, als Leuchter dienen. Sie sind nicht gerade selten erhalten.

Neben dem Beleuchtungsgerät kommt zunächst das Geschlecht der Kannen und Kessel, von letzterer Art insbesondere die Weihbrunnkessel; auch die nicht seltenen, oft mit Figuren und Inschriften versehenen, aber roh gearbeiteten Mörser gehören hierher. Die Kannen, Wassergefäße zum Ausgießen des Wassers, zeichnen sich gemeiniglich durch eine schöne schlanke Form aus: auf hohem Fuß erhebt sich der Bauch, der sich verjüngt und oben nach dem Deckel sich wieder erweitert, versehen mit langem Henkel und langer, schön geschwungener Ausgußröhre. Es ist eines der wenigen Geräte der gotischen Kunstepoche, bei denen man von schöner Form und edlen Konturen reden kann.

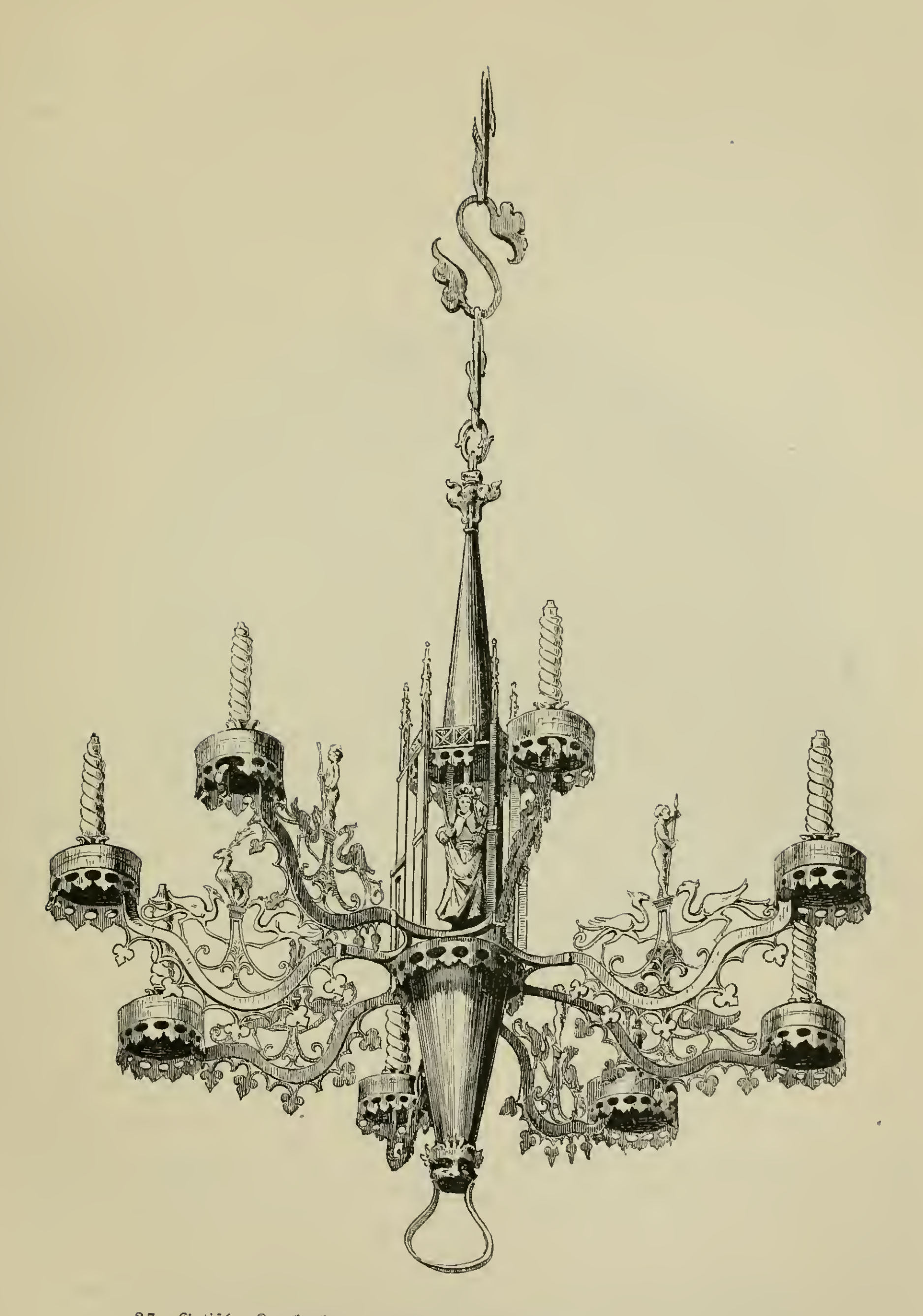
Einfach, wie sie sind, tragen sie kaum ein spezifisches Merkmal der Gotik an sich, höchstens daß noch ein schlank gebildetes Tier den Henkel bildet. Auch sie sind heute nicht selten.

Ein drittes Genre bilden die Arbeiten der Beckenschlägerei. Man findet sie heute zahlreich in den Privatsammlungen der Kunstfreunde, auch wohl in den Altertums- und Kunstgewerbemuseen, obwohl sie eigentlichen künstlerischen Wert sehr selten oder gar nicht besitzen. Das Handwerk steht ihnen an der Stirne geschrieben. Es sind größere und kleinere flache Schüsseln und Schalen mit breitem Rande, oder tiefe Becken, in ihrer Tiefe mit verschiedenen Darstellungen, meist religiöser oder kirchlicher Art, unter denen die Madonna mit dem Kinde, Adam und Eva unter dem Baume, die Heiligen Georg und Martin, eine Jungfrau, welche Blumen pflückt, wohl am häufigsten vorkommen. Diese Darstellungen, in flachem Relief heraustretend, sind in der Tiefe oder auf dem Rande mit Schriftzügen in gotischen Uncialen umzogen, welche selten einen Sinn ergeben. Es ist daraus zu schließen, daß die Verfertiger die Buchstabenstanzen nach Belieben einschlugen und damit auch fortgefahren haben, als die Form der Buchstaben längst außer Gebrauch gekommen und der Stil der Zeichnungen, der sich meist noch als gotisch darstellt, verschwunden. Es ist daher im einzelnen Falle schwer zu bestimmen, wann ein solches Becken entstanden ist. Es trägt noch gotische Charakterzüge, kann aber auch bei dem Fortgebrauch der ererbten Stanzen erst sehr viel später, erst im sechzehnten oder siebzehnten Jahrhundert gemacht sein. Schwerer noch ist die Heimatstätte zu bestimmen, von welcher sie gar keine Merkmale tragen. In Nürnberg gab und giebt es eine Beckenschlägerstraße, und ohne Zweifel haben viele dieser messingnen Becken und Schüsseln dort ihre Entstehung gefunden; ebenso sicher ist aber, daß sie auch anderswo in allen bedeutenderen Städten des deutschen Handwerks gemacht wurden. (Abb. 28.)

Diese Becken dienten verschiedenem häuslichen Gebrauch und mochten blankgescheuert der Küche und dem Wohngemach zur Zierde gereichen. Den gleichen doppelten Zweck hatte in gutem, wohlhabendem Hause das Zinngeschirr zu erfüllen, doch ist weniger davon aus der gotischen Epoche auf uns gekommen. Ohne Zweifel galt das Zinn auch damals schon als ein edleres und kostbareres Material denn Messing und eignete sich ja insbesondere viel besser zu Trinkgefäßen, ein Motiv, welches immer einer reicheren künstlerischen Ausstattung sich förderlich erwiesen hat. Es war daher auch, wie es scheint, von den Zünften selbst für ihre Zunftstuben und ihre Feste bevorzugt, und aus den Zunftladen ist es auch vorzugsweise, daß dasjenige gekommen ist, was sich von reicherem Zinngeschirr aus alter Zeit erhalten hat. Wie gesagt, aus gotischer Epoche ist es nicht viel. Es sind große Kannen für Wein und Bier, zum Teil in jener schönen, schlankgeformten Gestalt der gleichzeitigen Bronzegefäße, die vorhin beschrieben worden, zum Teil strenger und bestimmter von gotischen Motiven geformt, eckig gebildet, auch wohl mit Gravierungen versehen und mit frei angelöteten Wappenschilden, alles in den Formen des fünfzehnten Jahrhunderts und durchaus weltlicher Natur. (Fig. 29). Eine schöne Zinnkanne, der Form nach von der ersteren Art mit Motiven der zweiten ist bei Becker und Hefner abgebildet.*)

---

*) Becker und Hefners Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters III. Taf. 38, vgl. damit die Messingkanne auf I. Taf. 50.



27. Gotischer Kronleuchter von Messing aus dem Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Für kunstreichere figürliche Darstellungen in Relief diente das Zinngerät erst in der folgenden Periode der Renaissance.

Während Bronze, Messing, Zinn wohl einzelne Gegenstände von charakteristischer Art und Formbildung aus der Epoche des gotischen Stils darbieten, aber doch keinen Gang künstlerischer Entwickelung erkennen lassen, ist dies bei den Arbeiten aus Eisen ganz anders. Fast durch die ganze Periode hindurch, zumal seit dem vierzehnten Jahrhundert, sind Gegenstände aus Eisen so zahlreich erhalten, daß man den Gang, den die Kunst bei ihnen genommen, sehr gut verfolgen kann. Und dieser Gang ist



28. Messingbecken. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

höchst eigentümlich, so eigentümlich, daß das Eisen in der gotischen Kunstepoche sich eigenen Stil, sein eigenes Ornament ausbildet, freilich nicht allein, denn auch in den Eisenarbeiten gehen, wie in der Goldschmiedekunst, die architektonischen Motive nebenher.

Jene dem Eisen eigentümliche Ornamentik beruht streng auf der Eigenschaft des Materials, im heißen Zustande sich schmieden, durch Schmieden sich ausdehnen, zerteilen und formen zu lassen. Der Stil entsteht unter dem Hammer. Insofern hat die Gotik hier eine Ornamentationsweise geschaffen, die eigentlich für alle Zeiten Gültigkeit hat, aber eben nur für das Eisen.

Der Beginn dieser Art reicht noch in die romanische Epoche zurück, und wir haben dort schon Gelegenheit gehabt ihrer zu gedenken. Wir kommen hier im Zusammenhange noch einmal darauf zurück. Der Vorgang läßt sich zunächst an den Thürbeschlägen am klarsten darlegen. Von den Angeln der Thüre pflegen eiserne Bänder in gerader Richtung auszulaufen, welche die Bretter der Thüre zusammenhalten. An diesen Bändern geht die Ornamentation in der folgenden Weise vor sich. Heiß unter den Hammer gebracht, dehnen, verbreitern, aber verdünnen sich auch diese Bänder. Man spaltet sie rechts und links und bearbeitet diese an der Wurzel noch haftenden Spalten weiter. In Voluten und Spiralen umbiegend, dehnen sie sich aus über die Flächen der Thüre; man trennt wieder kleinere Teile und bildet aus ihnen Blätter und Blüten zu den Seiten oder als Enden und Mittelpunkte der Windungen. Auf dem Stamm wie auf dem sich windenden Geäste werden Riefen eingeschlagen, gleichsam das Geader der Pflanzen andeutend.



29. Zinnkanne der Hufschmiede-Innung zu Leuben in Schlesien.
Sammlung Zschille, Großenhain.

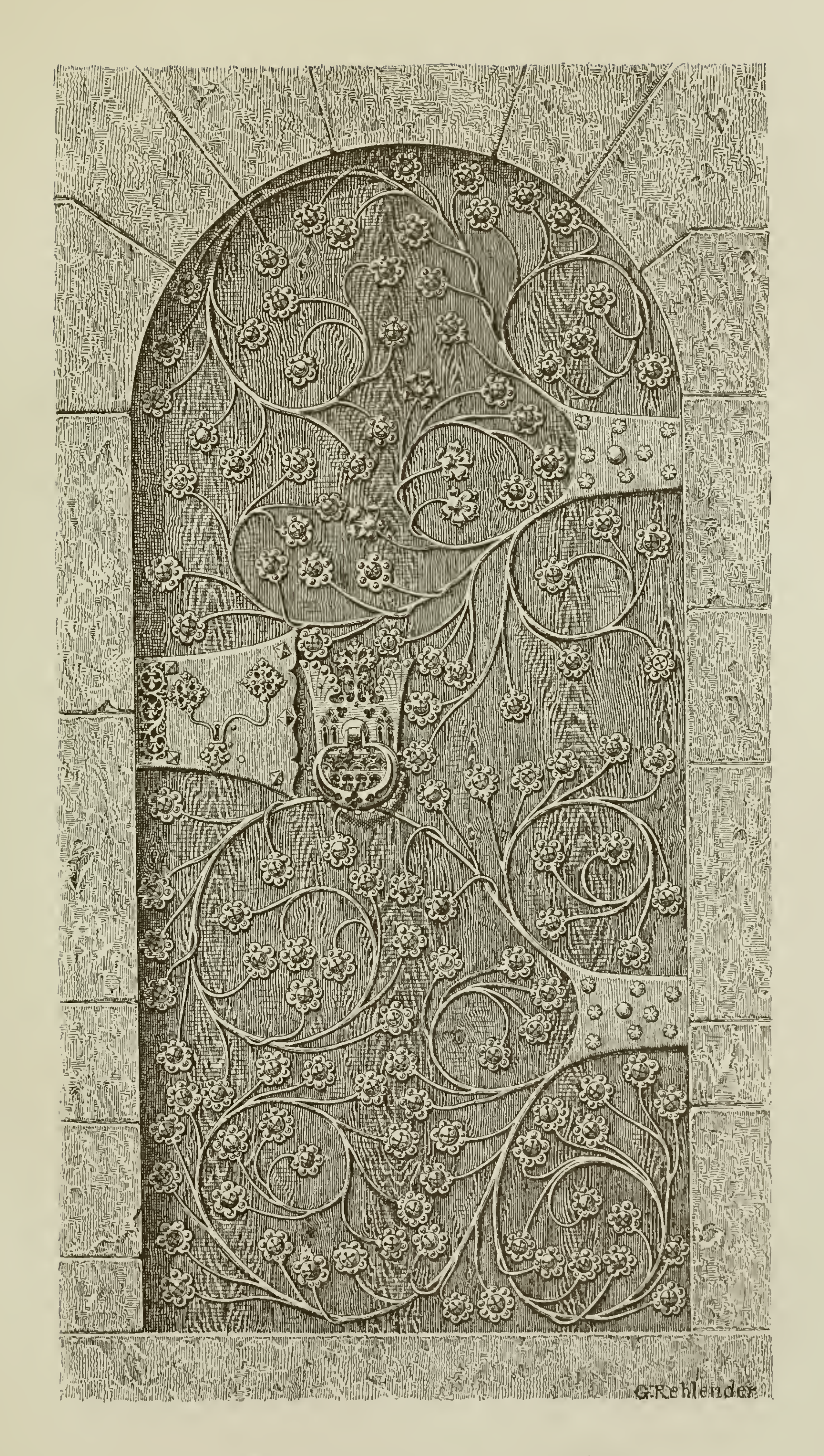
Soweit hatte es die romanische Kunstepoche gebracht, auch in Deutschland, wie aus einem schönen Beispiel in Braunschweig zu ersehen ist, das noch aus der Residenz Heinrichs des Löwen stammt, also eine Arbeit des zwölften Jahrhunderts.*) Die Gotik geht nun weiter. Das romanische Motiv besteht in völlig regelmäßigen Spiralwindungen nach rechts und links; die Gotik giebt diese Regelmäßigkeit auf und geht mit den Abzweigungen und dem Geäste freier und willkürlicher vor, so daß es in ihrer Hand liegt, die gesamte Fläche der Thüre zu überziehen, ohne ungleiche Lücken zu lassen. Dabei ist es wohl nicht mehr möglich, alles aus dem einen Stamm herauszuschmieden; sie muß Teile anschweißen; das ändert aber nichts am Prinzip. Es hat immer noch den Anschein, als ob alles, Geäste, Blatt- und Blumenwerk, aus dem einen Stamm herauswachse. In diesem Blatt- und Blumenwerk ist nun weiter die Gotik ganz originell. Bei der großen Ausdehnung unter dem Hammer ist das Eisen um so dünner geworden, je weiter es sich vom Stamm entfernt; es lassen sich daher leicht einzelne Teile herausnehmen, und auf diese Weise wird das fast zu Blech gewordene Eisen zu Ranken, die sich durcheinander schlingen, zu Blättern und Blumen ausgeschnitten. Blätter und Blumen aber erhalten eine eigene Gestalt, die der Eisengotik eigentümlich ist und nur selten an das steinerne Pflanzenwerk der Architektur erinnert. Sie

*) Abgebildet bei Hefner, Eisenwerke I. Taf. 54.

sind regelmäßig gebildet, meist in Form der Rosette oder eines Quadrates, der sogenannten Kreuzblume. Eingeschlagene Riefen bilden das Geader und geben einiges Leben. Aber man merkt, wie der Schmied selber das Gefühl hat, daß diese Ornamentweise nicht genüge; sie ist zu flach, zu blechern. So werden von unten her, ebenfalls durch die Kraft des Hammers, an gewissen regelmäßigen Stellen, zumal inmitten der Kreuzblumen, Erhöhungen herausgeschlagen, „Buckeln", welche Lichter und Schatten geben und so dem Eisen ein plastisches Leben gewähren. Damit erst ist diese originelle Weise der Gotik vollendet, aber nur was die Arbeit des Schmiedes betrifft, denn gewöhnlich hat man der plastischen Wirkung eine farbige hinzugefügt, indem man das Eisen verzinnt, ihm also Silberglanz giebt, und es sodann auf einer Unterlage von blauem oder rotem Leder befestigt. Die Verzinnung hat wohl zugleich den Zweck gehabt, das Eisen vor dem Rost zu schützen. Auch die Vergoldung des Eisens ist nicht selten; so hat sie schon bei der Braunschweiger Thüre aus dem zwölften Jahrhundert stattgefunden, und ebenso sind am Schluß der gotischen Epoche noch die Gitterthüren der Sakramentshäuser vergoldet worden.

Neben dem geschilderten gotischen Eisenstil, dem Originalstil, wie man wohl sagen kann, gehen die architektonischen Motive nebenher, fast wie eine andere Kunst. Man findet aus dem vierzehnten Jahrhundert noch ziemlich häufig größere und kleinere Kästchen oder Kassetten, an deren Vorderseite das Eisen wie Strebepfeiler gestaltet emporsteigt; die Bänder, die von den Scharnieren auslaufen über den Deckel hinweg, sind mit strengem Maßwerk durchbrochen. Rosetten von Thürklopfern sind zuweilen im hohen Relief mit Pfeilern, Bögen, Wimpergen, Fenstermaßwerk wie eine Architektur im kleinen bedeckt, oder sie stellen vollständig eine gotische Fensterrose vor, wie sie die Fassaden der Dome über dem Hauptportal zu zieren pflegen. Auch wo nicht gerade eine Architektur zum Motive dient, ist es doch das Maßwerk in seiner ganzen scharfkantigen Steinschnittbildung, welches als Ornament die Gegenstände überzieht. Und zwar begleitet es die Entwickelung desselben aus den strengeren Formen des vierzehnten Jahrhunderts in den geschwungenen Fischblasenstil und in das wellige, vor den Augen wie auf- und abwogende Flamboyant. Und gerade dieses letztere scheint die Vorliebe der Schlosser und Schmiede am Ende dieser Epoche gewesen zu sein. Durchbrochen bildet es Rosetten und Gitter, legt sich als Verzierung auf die Platten der Thürschlösser, verziert die Thürklopfer, erscheint überhaupt in sehr mannigfacher ornamentaler Anwendung, wie zahlreiche Beispiele im genannten Werke Hefners erkennen lassen. Zuweilen verbinden sich auch beide Verzierungsweisen, wie bei Gitterthüren gotisches Blatt- und Rankenwerk die Umrahmung bildet, Flamboyant aber die Füllung.

Die eine wie die andere Manier zeigt die Geschicklichkeit des Schmiedehandwerks auf einer hohen Stufe. Das Handwerk war mit seinen Aufgaben gewachsen, und diese Aufgaben waren mancherlei. Voran standen diejenigen des Plattners oder Harnischmachers, denn es war dies die Epoche, in welcher die Rüstung des Ritters aus dem unbeholfenen Topfhelm und dem mit Blechstücken beschlagenen Lendner zu der vollständigen geschlossenen, den ganzen Mann von Kopf bis Fuß deckenden Eisenrüstung, dem Krebs, heranwuchs. Aber die Aufgabe des Plattners war noch keine künstlerische; sie wurde es erst mit dem Ausgang dieser Epoche. Seine

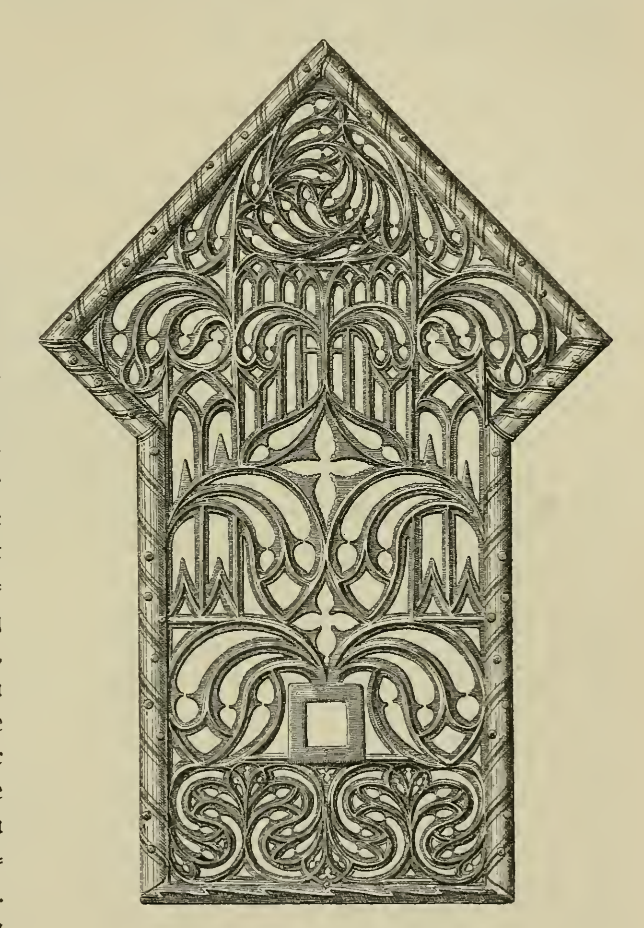


Thür mit Eisenbeschläge. 15. Jahrhundert.



Aufgabe ging der des Schneiders parallel; er mußte die Rüstung so dem individuellen Körper anpassend machen, daß der Mann sich darin mit der möglichsten Freiheit seiner Glieder bewegen konnte — immerhin eine Leistung, welche alle Geschicklichkeit des Schmiedehandwerks herausforderte, auch ohne an verzierende Kunstarbeit zu denken.

Schmied und Schlosser — damals noch eins — hatten auch ohne dies Aufgaben genug. Das einfachste Haus konnte ihrer nicht entbehren, und das wohlhabende verlangte viel von ihnen. Man versteckte das Eisen noch nicht im Holzwerk, sondern legte es offen, weil man es mit als einen Schmuck betrachtete und demgemäß bearbeitete. Der Bänder, Angeln, Thürklopfer und ihrer Rosetten und Kreuzblumen ist schon öfter gedacht worden; die breiten Platten der Schlösser waren gleichfalls ein Gegenstand zierlichster Eisenarbeit, desgleichen die Schlüssel, deren Griffe mit durchbrochenem Maßwerk gefüllt wurden. Die Beleuchtung brauchte der Handleuchter, Wandleuchter, der Lüster von Eisen. Die Herbergen, die Wirtshäuser, die Handwerker und Verkäufer hängten ihre Zeichen und Schilder an schön gezeichneten und kunstvoll geschmiedeten Wandarmen auf. Die Hausglocken hingen in zierlichen Häuschen, Küche und Kamin brauchten ihr Feuergerät, und an alles trat der Schmied nicht bloß mit seiner Geschicklichkeit, sondern auch mit seiner Kunst heran. In der Kirche war das kaum minder der Fall. Und wie weit das ging, zeigt ein großartiger eiserner Kronleuchter, der sich noch in der kleinen westfälischen Stadt Vreden erhalten hat, eine Lichterkrone, die in ihrer Gestaltung, aus reich gearbeiteten getürmten Reifen mit Figuren unter Baldachinen stehend, noch an die großen Leuchter der romanischen Epoche mit dem himmlischen Jerusalem erinnert. Aus zwei mit Ketten verbundenen Kronen gebildet, die kleinere über der größeren, mißt sie achteinhalb Schuh im Durchmesser und vierzehn in der



30. Thürklopferbeschläge mit Maßwerk.

Höhe.*) Sie giebt auch die Zeit der Entstehung an, das Jahr 1489, und nennt ihren Verfertiger, den Schmiedemeister Gert Vulfink, Bürger in Vreden, und ist eine Stiftung der Schmiedezunft eben dieser Stadt. Damit wird zugleich bewiesen, daß das Schmiedehandwerk als Kunst nicht bloß den großen und berühmten Städten des Kunsthandwerks, wie Nürnberg und Augsburg, zu eigen war, sondern überall geschickte und geübte Hände besaß. Die gotische Kunstepoche war die goldene Zeit des Schmiedehandwerks, die allerdings mit vermehrter Technik noch in das Jahrhundert der Renaissance hinüberreichte.

---

2. Holz, Leder, textile Kunst, Thon, Glasmalerei.

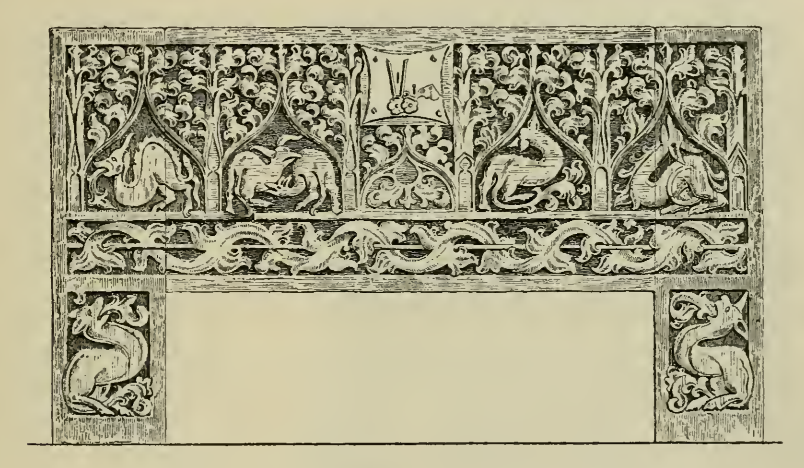
Gleichwie in Silber und Eisen, so hat die Gotik auch im Material des Holzes eine nicht minder charakteristische Ausprägung erhalten. Ja man kann sagen, sie erst hat dem Holze zu seiner künstlerischen Anerkennung verholfen. Denn wenn auch die Bevorzugung des Metalls selbst bei dem Mobiliar, wie sie im klassischen Altertum stattfand, in der Kultur des Nordens aufhörte und man dem Holze für die Ausstattung des Hauses sein Recht lassen mußte, so waren es doch während der ganzen karolingischen, sächsischen und staufischen Epoche noch keinesfalls seine spezifischen Eigenschaften, worauf sich sein Kunststil gründete. Wie wir gesehen haben, erscheint in jener frühen Zeit das Holzmöbel flach, ohne Andeutung seiner Konstruktion und auf seinen Flächen farbig, vergoldet, bemalt, sehr selten und erst in der romanischen Epoche mit Schnitzereien verziert. In allem nun ändert die Gotik; sie konstruiert das Möbel und läßt die Konstruktion sichtbar, vernagelt sie nicht sozusagen mit Brettern; sie bringt in den Bau selbst Höhen und Tiefen, Licht und Schatten hinein; sie entsagt nicht ganz der Farbe, aber sie macht dieselbe zu einem untergeordneten Element der Dekoration und setzt an ihre Stelle die Schnitzerei. Also, alles in allem genommen, die gotische Holzarbeit wird plastisch. Vorspringende und zurücktretende Teile ersetzen den Anstrich oder die Bemalung auf platter Tafel.

Dies zeigt sich schon im einfachsten konstruktiven Element, im Verhältnis vom Rahmen zur Füllung. Die Gotik bildet die Fläche des Geschränkes in dieser Weise, daß sie das Füllstück mit einem vortretenden Rahmenwerk allseitig umgiebt, was, völlig vernunftgerecht, die Sicherheit gegen Werfen und Reißen erhöht. Man begegnet also hier der Gotik auf praktisch logischem Wege, und dieses Prinzip bildet sie konsequent weiter. Die Füllung pflegt sie nicht breiter zu nehmen, als das einfache Brett reicht. Dies ist von Bedeutung für die Vertäfelung der Wand, welche sich nun in schmale senkrechte Abteilungen gliedert mit Lisenen auf den zusammenstoßenden Fugen der Bretter. In der Konstruktion des Geschränkes ist dadurch gleicherweise die Höhe wie die Breite der Füllungen bestimmt. Das ist, wie sich noch zeigen wird, von Einfluß auf den künstlerischen Schmuck.

---

*) Abgebildet bei Hefner I. 34—36.

Was nun diesen betrifft, so hat die Gotik für das Holz keine anderen Elemente, als wir sie bereits haben kennen lernen, wenn sie denselben auch im Holz ein eigenes Gepräge giebt. Sie hat das phantastische Element wundersamer Tier- und Menschenbildungen überkommen (Abb. 31) und führt es auch in den Holzarbeiten weiter wie in den Werken der Goldschmiedekunst selbst bis gegen das Ende der Epoche. Sie verbindet aber damit mancherlei von figürlichen Motiven, das der eigenen Zeit angehört. Sie hat zum zweiten das Ornament aus dem Pflanzenreich, Ranken, Laub und Blumen, und zwar von doppelter Art, wie das auch in der Steinarchitektur der Fall ist. Bekanntlich ist es die Art der Gotik, aus der heimischen Pflanzenwelt Motive aufzunehmen und künstlerisch zu verwerten, wenn nicht gerade naturalistisch, so doch in der Weise, daß die Naturformen mit voller und charakteristischer Deutlichkeit erkennbar bleiben, so die Distel mit Blättern und Blüten, das

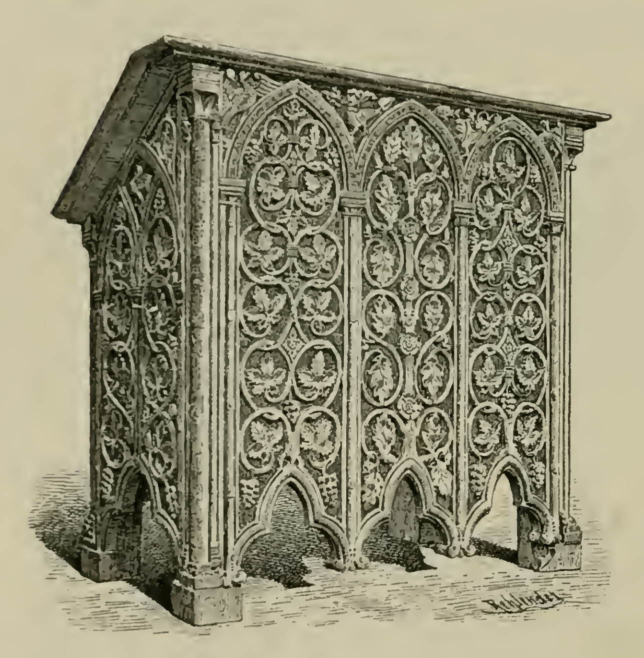


31. Vorderplatte einer Truhe.

Eichenlaub mit Eicheln, das Weinlaub mit Trauben. Daneben aber bedient sich dieser Kunststil auch eines vollkommen stilisierten Pflanzenornaments, so wie es in der Natur nicht existiert (Abb. 32), oder so umgebildet, daß das Urbild kaum noch zu erkennen ist, wie die aus dem Kohlblatt entstandenen Kreuzblumen und Krabben oder jenes gelappte und gespitzte Laub, das sich so häufig um einen Stab windet. Beide Arten kennt die gotische Holzschnitzerei und braucht sie nebeneinander, wie sie überhaupt alle die verschiedensten Ornamentmotive ungescheut vereint. Und dazu gehört auch das dritte Element, das architektonische.

Daß dieses letztere vorzugsweise bei dem Holzgerät in Frage kommt, ist wohl natürlich, da ja das Mobiliar vermöge seiner Konstruktion von allen Zweigen der Kunstindustrie der Architektur am nächsten verwandt ist. Das Maßwerk in all seinen mannigfaltigen Kombinationen findet sich daher auch am Holz- und Hausgerät wiederholt. Aber der Tischler der gotischen Epoche geht weiter: er nimmt die ganzen, reichgestalteten Spitzbogenfenster, die Wimperge, die zinnengekrönten Dächer, die durchbrochenen Fensterrosen, die Türme und Türmchen, die Bogengalerien und überträgt

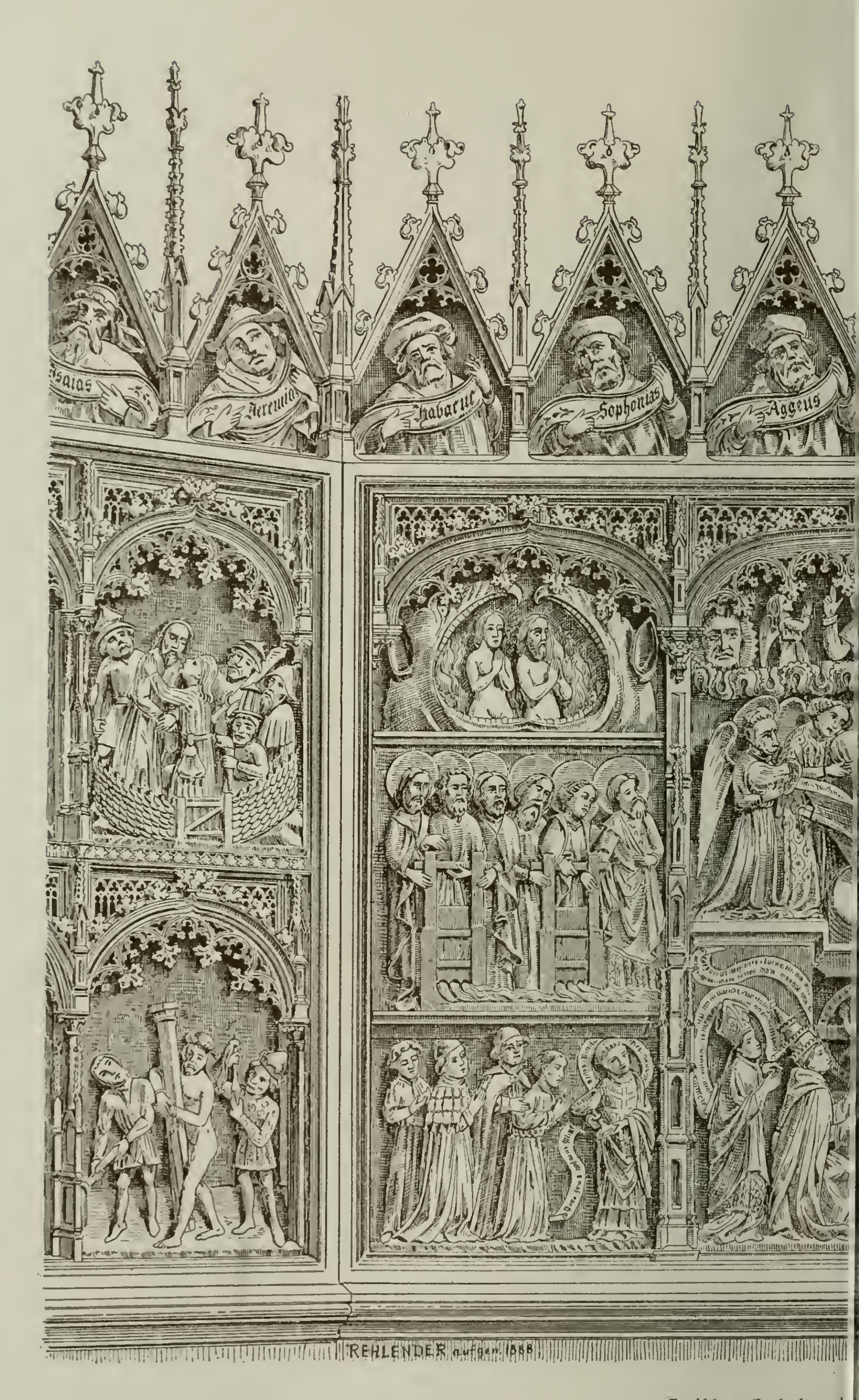
sie auf sein Holzgerät, auf seine Kasten und Schränke, Chorstühle und Altäre. Das geschieht nun mitunter recht ungeschickt, denn wenn z. B. die breiten Füße von Riesenkasten aus durchbrochenen Ziergiebeln oder Wimpergen gebildet sind, so ist damit das oberste zu unterst gekehrt; was oben in der Höhe leicht und luftig krönen soll, das soll als solider Fuß ein schweres Gebäude tragen. Am angemessensten dagegen erscheint die Nachahmung der Architektur bei den großen Flügelaltären, wie sie sich im Laufe dieser Epoche herausgebildet haben. Diese lichten Turmgebäude aus zartem Stabwerk, die sich mit Baldachinen, Fialen, Statuetten und spielendem Laub hoch über den mit Statuen oder Bildern geschmückten Tafeln des Altars erheben, sind ein echtes Werk feiner Holzarbeit, obwohl im Bau der silbernen Monstranz so ähnlich, daß man nicht weiß, wer des anderen Vorbild gewesen. Jedenfalls gehören diese Hochaltäre — wenn auch da in später Zeit die Stäbe sich biegen, sich winden und drehen — zum Schönsten, was die Kunstepoche der Gotik geschaffen hat. Von dem Vielen, was in dieser Art noch erhalten geblieben, sei nur an den berühmten Altar in Blaubeuren erinnert, an so manche Altäre in Nürnberg oder an die zahlreichen in den pommerschen Kirchen, welche Kugler beschrieben hat; auch Österreich hat seine Beispiele aufzuweisen.



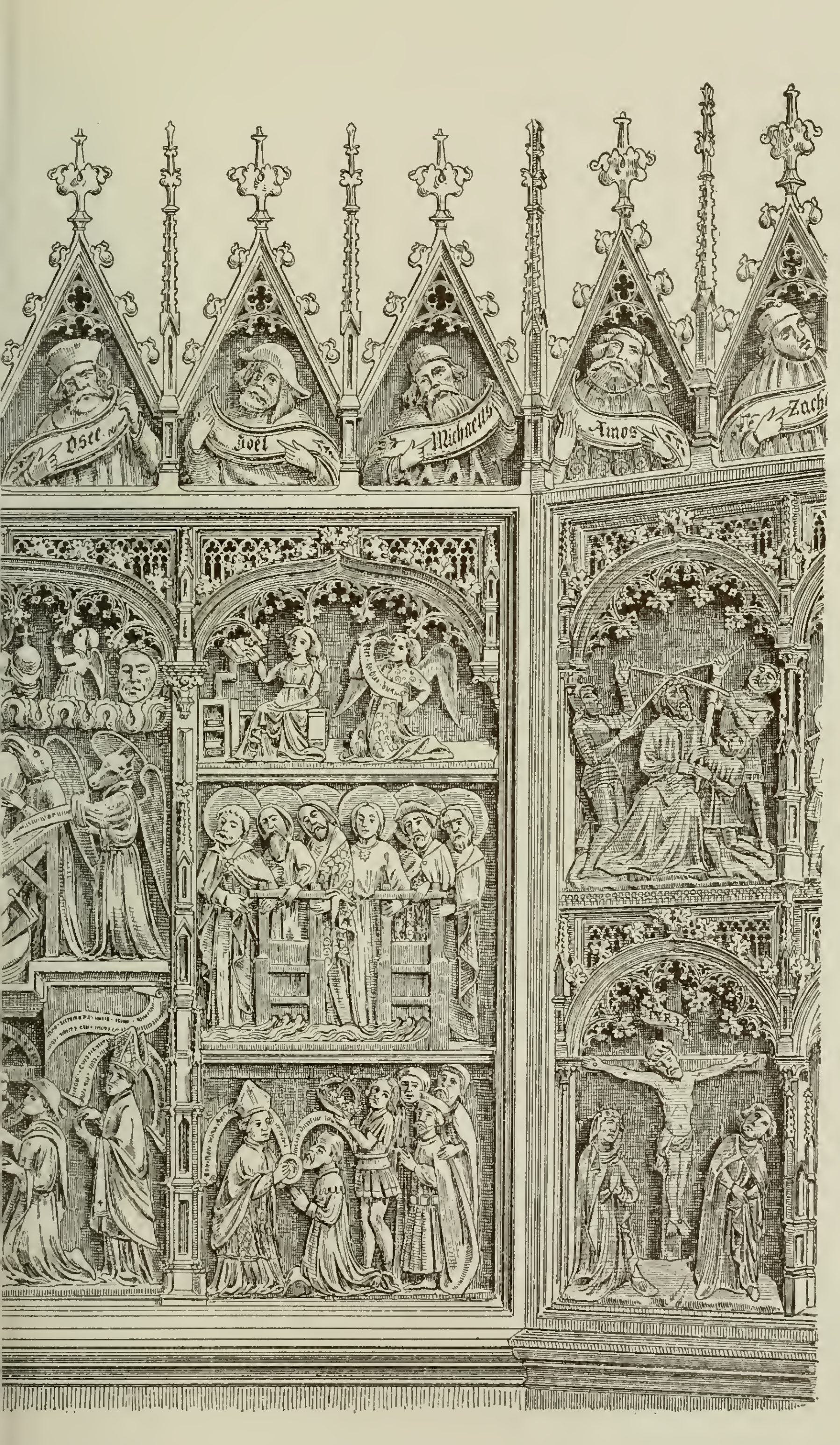
32. Betpult. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Man sieht, Tischlerei und Schnitzerei, die Kunst der Holzarbeit, war in ganz Deutschland zu Hause. Sie verstand sich allerorten auf die verschiedenen Arten des Reliefs, doch scheint es, übte sie die eine Weise mehr hier, die andere dort. In Nürnberg, Ulm wurde das Hochrelief mit Bravour geübt; es war schon eine volle Kunst der Skulptur, nicht mehr ein Handwerk. Am Niederrhein, von der Eifel, aus Köln trifft man noch Kasten und Schränke, die im Halbrelief mit figürlichen Darstellungen, oft komischer oder satirischer Art, mit Wappen, Ranken, Laub und Früchten, in freier, leichter Behandlung höchst angemessen verziert sind. Die Gegenden südlich der Donau, Bayern, Oberösterreich, Salzburg, kennen eine andere Art, die nicht nur als flaches, sondern selbst als vertieftes Relief zu bezeichnen ist. Nicht das Ornament, sondern der Grund ist vertieft aus den Holztafeln herausgeschnitten und mit blauer oder roter Farbe angestrichen. Die Ornamente sind also gänzlich flach von der Höhe der Holztafel





Gotischer Hochaltar i



r Kirche zu Triebsees.



und heben sich vermöge ihres Holztones von dem gefärbten Grunde ab. Die Zeichnung ist gewöhnlich ein stilisiertes regelmäßig wiederkehrendes Muster nach Art der gewebten Stoffe. Kasten dieser Art finden sich im germanischen Museum in Nürnberg, im bayrischen Nationalmuseum und zu Wien im österreichischen Museum, auch sonst wohl häufig.

Dies ist einer der verhältnismäßig wenigen Fälle, in denen sich die gotische Tischlerei der Farben bedient hat. Sieht man von den Altären ab, so ist es meist nur kleineres Luxusgerät, wie Schmuckkästchen, Arbeitskästchen und dergleichen, welches ganz oder teilweise mit Farbe, sowie auch mit vergoldetem oder verzinntem Eisenbeschläge überzogen ist. Völlige Polychromierung des Möbels ist selten; eine Ausnahme bilden ein paar, auch sonst durch ihre Verzierung interessante Schränke im Rathause zu Lüneburg.*) Anders ist es mit den Altären, bei denen die Vergoldung der ganzen Bekrönung und Polychromierung der Statuen, des Reliefs innerhalb des Schreines zum Wesen gehört.

Die Aufgaben, welche dem Kunsthandwerk der Tischlerei in der Epoche des gotischen Stils gestellt wurden, waren außerordentliche, ebenso mannigfach nach ihrer Art wie großartig nach den künstlerischen Anforderungen. Die Kirche stellte sie gleicherweise wie das Haus. Unter den Aufgaben der Kirche steht der Altar obenan. Er hatte sich seit dem Beginn dieser Epoche aus dem Steinaltar in den Holzaltar verwandelt und strebte mit seiner getürmten Krönung immer höher hinan und breitete sich mit den Flügeln seines Schreines, die sich verdoppelten, so aus, daß er fast die ganze Breite des Chores erfüllte und rückwärts das Fenster verdeckte. So der Hochaltar. Aber auch die Seitenkapellen erhielten solche Altäre, wenn auch von kleinerer Gestalt. Sie entstanden in solcher Zahl, daß sie heute, trotz aller Umwandlung des Kunstgeschmacks, zu Hunderten in den Kirchen erhalten sind. Die Hauptarbeit hatte freilich der Bildschnitzer, aber auch die Aufgabe des Ornamentisten war nicht gering. Er zog Maßwerk und laubiges Ornament vor die Predella und den oberen Teil des Schreines; er baute die ganze getürmte Krönung auf, wobei er freilich, gegen Ende der Epoche, ganz aus der Architektur heraus in volle Willkür verfiel. Er bog und drehte nicht bloß das kantige Stabwerk gleich Metalldrähten; er verwandelte es auch nicht selten in dürres, rauhes Geäste, das sich formlos durcheinander wirrte. In dieser Weise war es gerade der Altar, welcher dem gotischen Ornament eine bevorzugte Stätte der Entartung darbot.

Die zweite, fast gleichbedeutende Aufgabe, welche die Kirche der Tischlerei stellte, war das Chorgestühl. Auch dieses fand erst in und durch die Gotik seine reiche Ausbildung, wenigstens auf deutschem Boden. Stufenweise steigen auf beiden Seiten des Chores die Sitze für die Priester empor, in zwei, drei oder vier Reihen, jeder Sitz durch Seitenwangen oder Armlehnen von dem anderen getrennt und doch alle zusammen ein Ganzes bildend. Hinter der letzten Reihe erhebt sich an der Wand eine Vertäfelung, welche oben als Baldachin mit mehr oder weniger reicher Bekrönung vorspringt. Hier gab es nun Gelegenheit zur Entwicklung gotischer Ornamentik, sowohl an den Lehnen wie an der Rückwand, an den trennenden Seitenwänden

*) Abgebildet in Lacroix, Le moyen âge et la renaissance.

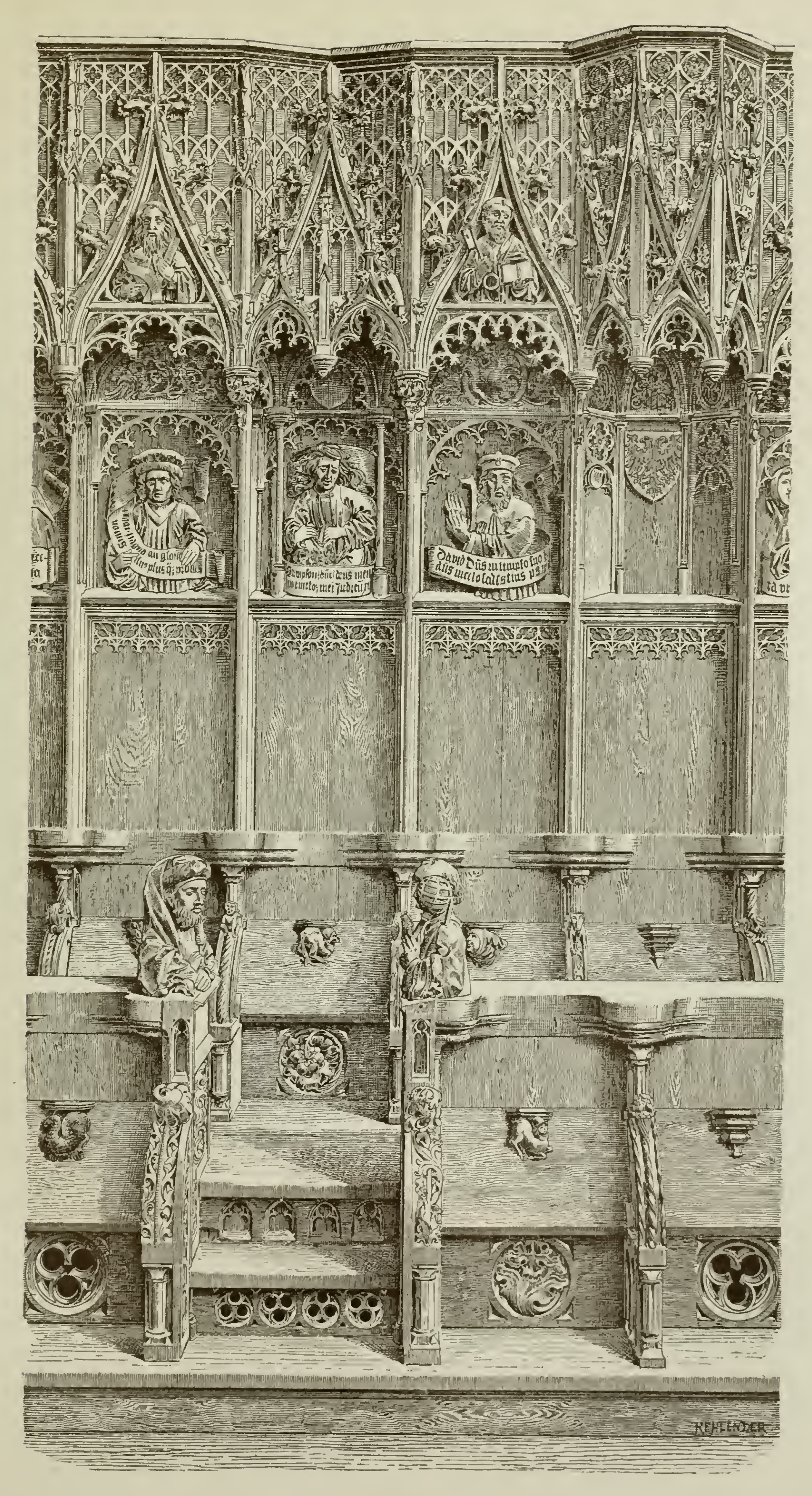
wie an den Baldachinen. Der Künstler ließ auch wohl seinem Humor freien Lauf und scheute sich nicht, allerlei fratzenhafte und possenhafte Motive von Getier und Menschen anzubringen. Auch von diesen Arbeiten der gotischen Epoche ist noch mancherlei in Deutschland erhalten. Das Bedeutendste darunter ist das Chorgestühl im Münster zu Ulm, eine Arbeit des älteren Georg Syrlin, Tischlers und Bildschnitzers in Ulm, der sie in den Jahren 1469 bis 1474 ausführte, eine Riesenarbeit, neunundachtzig Sitze in zwei Reihen, geschmückt mit zahlreichen Fialen, Wimpergen, Brustbildern, die der heiligen wie der profanen Geschichte entnommen sind.

Was die Kirche weiter an künstlerischer Holzarbeit verlangte, waren Kanzeln, Ehrensitze der Bischöfe, Lesepulte, Reliquienschreine und mancherlei kleineres Gerät, bei welchem allen die Arbeit des Tischlers wie des Schnitzers gleicherweise erforderlich war. Es hatte sich an ihnen ein Stand von Kunsthandwerkern herangebildet, der am Schlusse dieser Epoche nicht nur äußerst zahlreich war, sondern auch große Künstlernamen in sich einschließt und mit diesen in die neue Kunstepoche hinüberschreitet. Es sei nur an den jüngeren Georg Syrlin von Ulm, an Tilman Riemenschneider in Würzburg und Veit Stooß in Nürnberg erinnert.

Kaum minder bedeutend waren die Aufgaben, welche das Haus der Tischlerei stellte; jedenfalls waren sie zahlreicher, wenn auch selten so großartig. Das Haus begnügte sich in dieser Epoche nicht bloß, das Mobiliar aus Holz herzustellen, es bekleidete auch die Wand damit und machte die Balken- und Bretterlage der Zimmerdecke ebenfalls zu einem Kunstwerk. In welcher Weise die Wandvertäfelung aus senkrecht gestellten Brettern mit Lisenen und einem krönenden Gesimse darüber hergestellt wurde, ist schon oben gesagt worden. Es sei hier aber noch eines besonderen, auf den Füllstücken häufig vorkommenden Ornamentmotives gedacht, nämlich desjenigen, das etwa Papierrollen gleicht und sich oben und unten durch die welligen Linien kenntlich macht. Bei dem Plafond bleiben in der Regel die Balken sichtbar und werden mit Schnitzerei oder farbigem Schmuck versehen, ihre Stützen oder Kämpfer auch mit Wappen und Figuren. Die Zwischenfelder, nicht quer oder künstlich geteilt wie in der Renaissance, bleiben lang gestreckt und erhalten wohl ein gemaltes Muster. Auf der Burg zu Nürnberg ist es im Kaisersaale ein riesiger Doppeladler, welcher sich über die ganze Decke ausbreitet.

Vom Hausgerät sind es insbesondere dreierlei Arten von Gegenständen, bei welchen der gotische Stil charakteristisch zur Erscheinung kommt, das ist der Schrank, das Bett und das Gestühl. Weniger ist das bei dem Tisch der Fall, und leicht begreiflich, da ja die Tischplatte kaum Ornament duldet und was das Gestelle davon erhält, zum größten Teil unter der Tischplatte verschwindet. Die Gotik begnügt sich daher meist mit dem Doppelpaar der gekreuzten, durch einen Querstab verbundenen, unten wohl mit Fußbrettern versehenen Stützen, oder wenn sie ein solides Brettgestell an die Stelle setzt, so schneidet sie dieses wohl spitzbogig und fensterartig aus. Selten geschieht mehr. Nur in der letzten Zeit der Gotik wird wohl zum öftern allerlei scharfkantiges, mehr architektonisches Beiwerk hinzugefügt, zumal der Pfeiler damit umgeben, wenn ein solcher allein als einzige Stütze eine runde Tischplatte zu tragen hat.

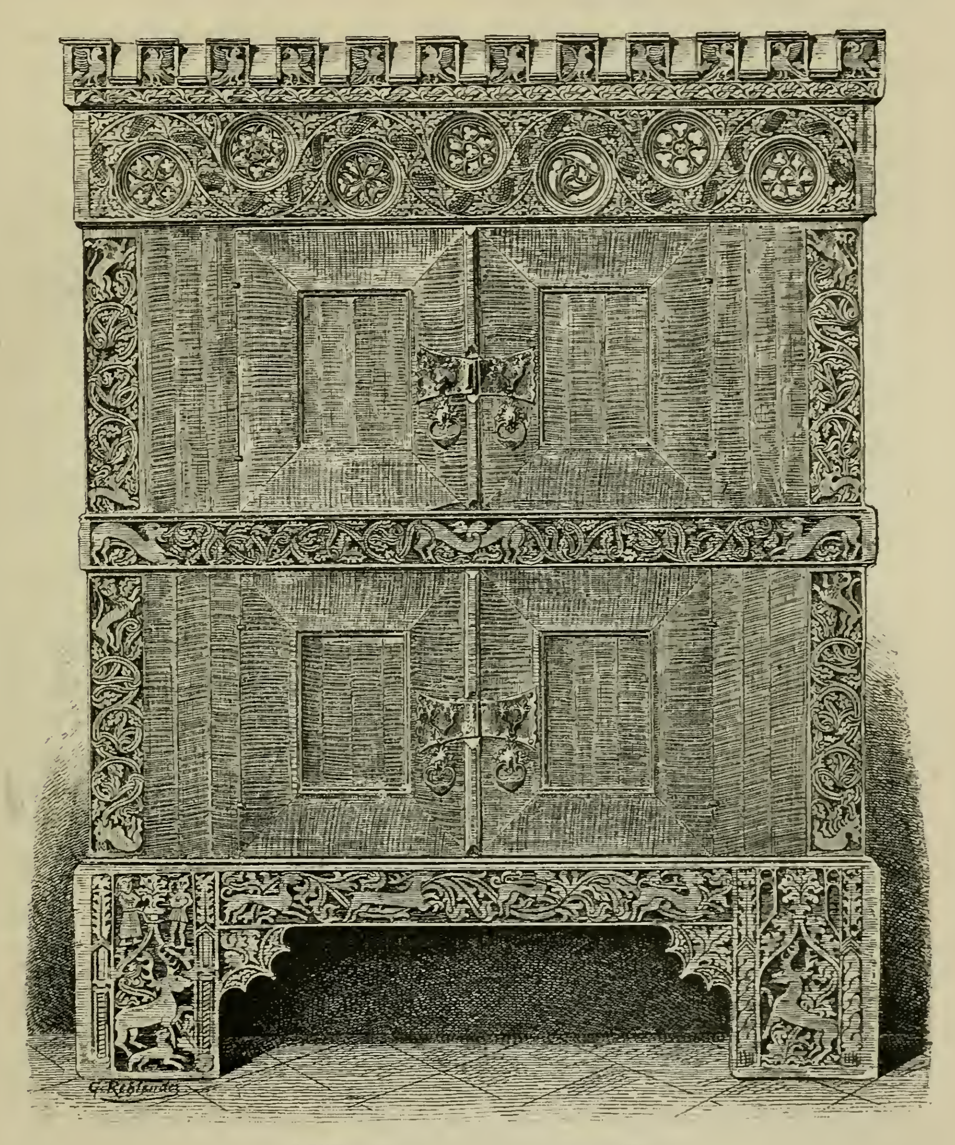
Wie sehr der Schrank sich der Architektur anschließt, wurde bereits oben erwähnt. Freilich geschieht das mit richtigem Gefühle nicht so, daß er etwa eine Haus- oder



Abteilung aus dem Chorgestühl von Georg Syrlin d. A. im Dom zu Ulm.



Palastfassade nachahme, wie das in der Zeit der Renaissance der Fall war, er bleibt, was er ist, ein Schrank auch im Aufbau, der aber von der Konstruktion beherrscht ist. Die größeren Schränke (Abb. 33), an welchen Kunst und Handwerk ihr Bestes versucht



33. Gotischer Schrank. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

haben, bestehen gewöhnlich aus zwei Geschossen, die durch ein breites ornamentiertes Band, ein Zwischengesims, getrennt sind. Jede Abteilung öffnet sich mit einer Doppelthür. Das Ganze steht nicht direkt auf dem Boden, sondern auf flachen Eckfüßen, während oben ein reiches, krönendes Gesimse, zuweilen auch ein mit Zinnenkranz umgebenes Dach den Abschluß bildet. Die Profile sind äußerst flach, die Wirkung von

Schatten und Licht daher sehr gering. Den Ersatz bilden Ornamentbänder mit Laub, Ranken, Tier- und Menschenfiguren, welche das Geschränke allseitig umranden. Selten, daß auch die Füllstücke mit Schnitzwerk verziert sind; es kommt wohl vor, doch ist es mehr rheinische als süddeutsche Art.

Es haben sich, wie schon oben erwähnt, mehrfach schöne und reiche Beispiele dieser Art erhalten.*) Selbstverständlich war es nicht die einzige Art. Es giebt daneben Kasten mit einer Thür, welche ganz mit Fischblasenmaßwerk überzogen sind; es giebt die s. g. Stollenschränke, welche nur in der oberen Hälfte einen von Pfeilern getragenen geschlossenen Kasten bilden, während die untere Hälfte offen ist und zum Einstellen allerlei Gerätes dient. Dieser Geschirrkasten scheint das deutsche Seitenstück zu dem französischen buffet oder dressoir gewesen zu sein, welches im Gegenteil unten geschlossen war und oben terrassenförmig auf seinen Tragbrettern die kostbaren Schmuckgeräte zur Schau stellte. Die heute wieder so gesuchte und beliebte Truhe, der niedere, lange Kasten, der zugleich als Sitzbank zu dienen hatte, war mehr im Süden als im Norden zu Hause; sie bildete dort eben ein Erbstück aus dem klassischen Altertum, das Kleider und Kostbarkeiten in solchen niederen Kasten, nicht in hohen Schränken, aufbewahrte. Was wir davon noch aus dem Mittelalter, aus der Epoche des gotischen Stils besitzen, ist, wenn nicht ausschließlich, doch größtenteils italienischer Herkunft, daher häufig bemalt oder mit Marqueterie und Intarsia bedeckt, einer Kunsttechnik, welche erst mit der folgenden Periode aus Italien nach Deutschland überging.

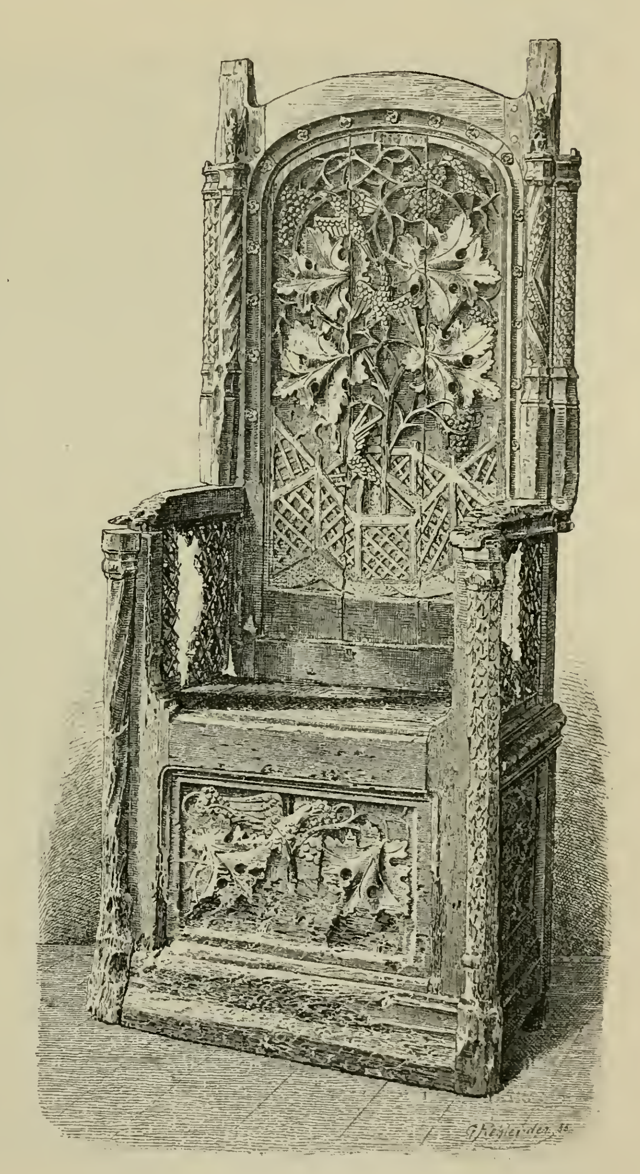
Bei weitem mannigfacher noch in seinen Formen war das Sitzgerät. Die Gotik ererbte hier gewisse Arten, die sie bestehen ließ, obwohl sie eigentlich nichts damit anzufangen wußte. Dies waren die Faltstühle, von denen schon früher ausführlich die Rede gewesen. Die Gotik versteifte sie, machte die Kreuzstäbe stärker und fast unbeweglich, auch gebogen; sie kreuzte und schob eine ganze Reihe von Stäben ineinander, aber die einen wie die anderen hatten nichts, was der Gotik eigentümlich war. Anders war das mit den Lehn- und Armstühlen, den Ehrensitzen der Bischöfe, der Fürsten und Herren, an denen eben jene Veränderung vor sich ging, welche den farbigen Schmuck, die Bemalung und Vergoldung, in einen plastischen verwandelte. (Abb. 34.) Dieser Stuhl verlor mit seiner gotischen Umwandlung auch das Leichte und Mobile; er wurde in seinem unteren Teile kastenartig, aber mit Schnitzerei versehen. Die Rücklehne stieg hoch hinauf, verziert mit Laubwerk oder Spitzbogenornament, und oben wölbte sich ein fester Baldachin über den Sitz herüber. Kostbare Gewebe, Rücklaken, Teppiche erhöhten den Glanz und die Bedeutung dieses Prachtgestühls, das im Fest- und Empfangssaal seinen bestimmten Platz hatte.

Daneben gab es allerlei leicht bewegliches Sitzgerät: kleine Stockel, aus Brettern zusammengeschlagen, mit Maßwerk durchbrochen, Stühle aus gedrechselten Stäben, dann Bänke, klein und groß, beweglich und unbeweglich, schwer und leicht, mit und ohne Lehnen. Vor dem Kamin sieht man zuweilen auf den Bildern eine Bank stehen, deren Lehne vor- und zurückgeschlagen werden konnte, so daß man sich, wie man wollte, mit dem Gesicht oder dem Rücken gegen das Feuer setzte. Im getäfelten Zimmer sieht man auch oft die Bank fest an der Wand mit ihrem Bau gleichsam in

*) Abb. bei Becker und Hefner II. 19. 28; III. 2.

den der Vertäfelung einbezogen und so einen Teil der Innenarchitektur bilden. Alsdann hat auch der Speisetisch seinen festen Platz davor.

Diese Befestigung des sonst mobilen Gerätes durch die Eigenart des gotischen Stils ist am auffallendsten bei dem Bettgestell. Selbstverständlich hat auch das Bett bei arm und reich eine sehr verschiedene Gestalt; es findet sich als einfacher niederer Kasten und als Himmelbett rings behängt mit schwerer und kostbarer Draperie. Das war früher so und auch später. Was aber die Gotik Eigentümliches brachte, das war die Umwandlung des mit beweglichen Vorhängen geschlossenen Himmelbettes in einen viereckigen Kasten mit hölzernen Wänden, in dem man ruhte wie in einem Zimmer. Durch eine Öffnung an der Vorderseite stieg man hinein. Die Wände waren außen mit geschnitztem Ornament versehen, das Gesims mit durchbrochenem Maßwerk umzogen. Ein solches Bett besitzt das Germanische Museum. (Abb. 35.) Nun erging es diesem Bett wie der Bank; an der Wand befestigt wurde es wie ein herausspringender Teil der Vertäfelung, deren Gliederung, deren krönendes Gesims sich um den Bettkasten fortsetzte.



34. Gotischer Stuhl mit hoher Lehne. Wien, Sammlung Figdor.

Trotz dieser Tendenz, dem Möbel seinen mobilen Charakter zu nehmen, liebte aber, wie es scheint, das Haus in der gotischen Kunstepoche die Gemächer mit allerlei kleinem Gerät auszustatten. Davon ist noch mancherlei übrig, insbesondere Kästchen sowohl von Holz wie von Leder. Die Kästchen, die zur Aufbewahrung des Schmuckes

oder als Nähkästchen für die Frauen dienten, waren auf ihren hölzernen Wänden bunt bemalt mit Ornamenten und Figuren, zumal Liebespaaren, mit Rosetten beschnitzt, mit zierlichem Beschläge und auch wohl mit guten deutschen Sprüchen versehen. Von besonderer Arbeit waren diejenigen, bei denen die hölzernen Wände mit Leder überzogen waren.

In dieser Epoche, namentlich im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, erfreute sich das Leder bereits einer vorzüglichen künstlerischen Behandlung. Der Brauch des Ritters, der es zu seiner gezierten und geputzten Erscheinung bedurfte, an der Rüstung, am Lendner, an der Helmzierde, an den Wappenzeichen des Schildes, am Sattel- und Zaumzeug, hatte das Leder zu einem Kunstmaterial emporgehoben und der Verkehr mit dem Orient hatte verschiedene Kunsttechnik gelehrt. Man färbte und bemalte es; man schlug mit Metallstanzen regelmäßige Ornamentmuster ein; man schnitt die Zeichnung ein und hob einzelne Teile durch Unterlegung und Versteifung heraus, so daß sich ein leichtes Relief bildete; man verstand auch das Leder so hoch herauszuheben, daß die Arbeit einem Mezzorelief gleich kam.

In solcher Weise nun verzierte man Futterale für kostbares Gerät, wie z. B. für Kruzifixe, für Diplome, Etuis für Trinkgefäße, für Bestecke, für Damenneceſſaires, für die Instrumente der Chirurgen und Barbiere, und sodann allerlei Schmuckkästchen, deren sich verschiedene in dem öfter angeführten Werke von Becker und Hefner abgebildet finden.*) Sie sind mit frei eingeschnittenen, leicht gehobenen Arabesken von gotischer Zeichnung überdeckt; zwischen den Ranken stehen Damen und Herren, nackte Frauen und Vögel und allerlei vierfüßiges Getier, wie es dem Geschmack jener Zeit zu eigen ist. Auch die Bucheinbände finden sich in gleicher Weise verziert und einzelne schöne Beispiele sind wohl noch erhalten, teils mit Wappen, teils mit figürlichen religiösen Gegenständen. Die gewöhnliche Verzierung des Bucheinbandes besteht freilich nicht in solcher Bearbeitung des Leders, sondern in seinem Beschläge von Mittelstück, Eckstücken und Schließen. Diese, aus Kupfer, Messing und Silber geschlagen oder aus Bronze gegossen, haben nicht bloß die Aufgabe, das Äußere des Buches zu zieren, sondern auch die gewaltigen Manuskripte bei öfterem Gebrauch zu sichern. Das Beschläge war notwendig, solange die Bücher auf ihren Gestellen lagen; als nun die Buchdruckerkunst die Bücher so zahlreich machte, daß zum Liegen kein Platz war und sie auf die Schmalseite nebeneinander gestellt wurden, mußte das Beschläge als ein Hindernis hinwegfallen. Wir werden darauf zurückkommen.

Obwohl das Leder seine Kunsttechnik aus der Fremde geholt hatte, so zeigt es doch, wie alle anderen Zweige der Kunstindustrie, welche wir bisher geschildert haben, die eigentümlichen Züge des gotischen Stils. Das ist nun in der textilen Kunst auffallenderweise nicht der Fall. Auf den Geweben giebt es keine Architekturmotive, nichts von Maßwerk, nichts von jener eigentümlichen Gestaltung des Pflanzenornaments, welche wir als die gotische kennen und bezeichnen. Die Verzierung der Gewebe hat ihre eigene Physiognomie und geht ihren eigenen Weg, soweit sie ornamental ist. Das war in der Epoche des romanischen Stils auch bereits der Fall, und die Gotik hat nur fortgesetzt, was sie überkommen. Bekanntlich wurden im frühen Mittelalter

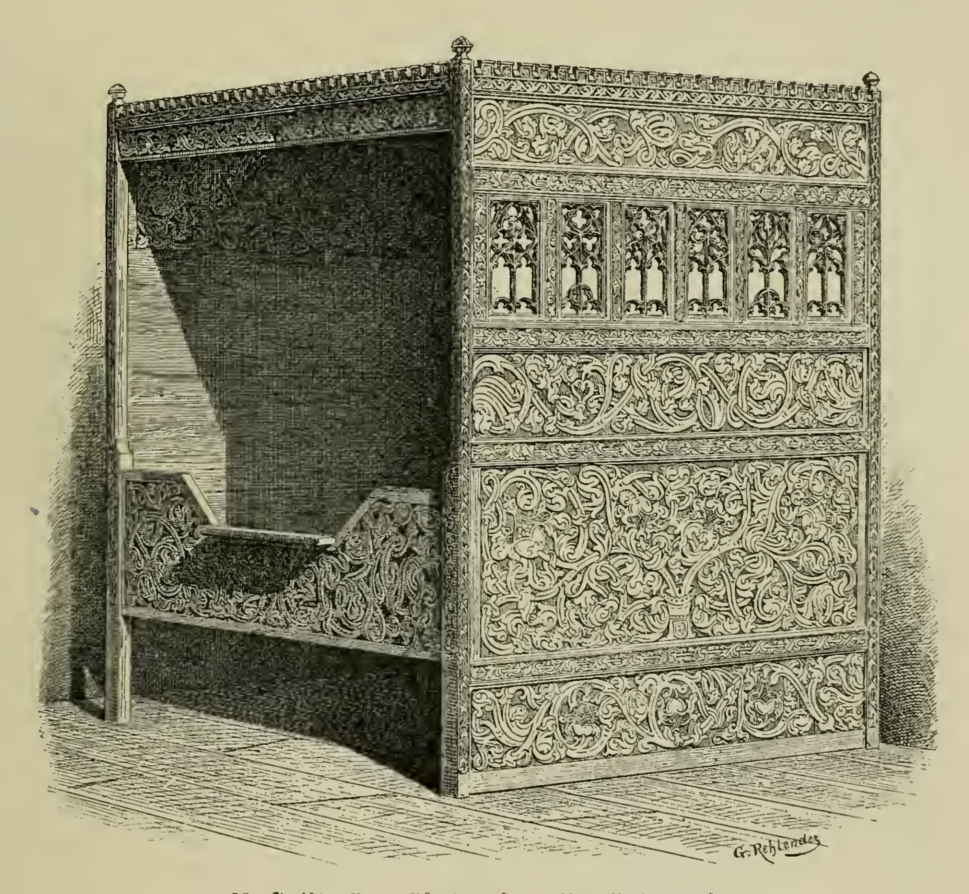
*) Kunstwerke und Gerätschaften II. 11; III. 22. 28.



Buchdeckel in geschnittenem Leder. Wien, Hofbibliothek.



den mitteleuropäischen und nordischen Völkern die dessinierten Seiden- und Samtstoffe aus Byzanz und dem Orient zugeführt. Das blieb auch in der gotischen Epoche, nur lagen die Quellen näher, indem Italien in die Fabrikation eintrat und nach Deutschland und Frankreich exportierte. Erst im fünfzehnten Jahrhundert folgten die Städte Flanderns und Brabants dem Beispiele und lieferten nun jene überaus prachtvollen und kostbaren Gewebe, mit denen sich der Hof Burgunds und nach seinem Beispiele



35. Gotisches Bett. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

auch die anderen Höfe schmückten. In allen diesen Jahrhunderten stand die Ornamentation der dessinierten Stoffe außerhalb der übrigen Kunstbewegung. Vom Orient ausgegangen, hatte sie die Flächenmotive des orientalischen Gewebes angenommen und weiter geführt. Es waren geometrische Linienmotive, Ranken, Laub, Blumen, wie nicht weniger Tiere und Menschenfiguren, im Grunde keine anderen Elemente, als sie sonst die Kunst verwendete, und doch so in ihrer eigenen Art gezeichnet, stilisiert, der Natur entkleidet, daß sie, wie gesagt, von der übrigen Kunst gänzlich abseits stehen. Auch als sie im Laufe der Zeiten sich verändern — denn auch sie haben ihre Geschichte — nähern sie sich doch nicht dem Ornamente der plastischen Kunstindustriezweige. Nur

die Wandverzierung, die eben durch Malerei den Teppich ersetzen soll, entlehnt ihnen die Motive.

Von solchen Stoffen haben sich viele Reste auf deutschem Boden erhalten, und heute, da sie gesammelt werden, besitzen die Museen, insbesondere die kunstgewerblichen, bereits mehr oder minder reiche Sammlungen. Fragt man aber: was davon ist deutsche Arbeit? so ist die Antwort: nichts. Die Kataloge und Beschreibungen nennen den Orient, Byzanz, Spanien, Sizilien, Mittel- und Oberitalien, später die Niederlande und Frankreich, niemals aber Deutschland. Diese ganze Art der Weberei war bis zum Schluß des Mittelalters in Deutschland nicht zu Hause.

Anders ist es mit den aus Wolle gewirkten Teppichen oder Tapeten; wir meinen diejenigen insbesondere, welche mit figürlichen Darstellungen verziert sind. Auch für diese Gewebe waren während der Epoche des gotischen Stils die niederländischen Städte, die Städte Flanderns und Brabants, und einige französische Städte die Hauptorte der Fabrikation, und vieles, was sich in Deutschland erhalten hat, mag von dorther gekommen sein. Es finden sich aber noch so viele Beispiele mit deutschen Inschriften, oberdeutschen wie niederdeutschen, daß wir die Stätte ihrer Verfertigung nur auf deutschem Boden suchen können und dürfen. Freilich, fragen wir nach der Stadt, wo dieses oder jenes Stück gemacht wäre, so wissen wir, bei dem heutigen Stand der Kenntnisse, weniger davon, als von jenen frühromanischen Teppichen in Halberstadt und Quedlinburg, deren Entstehung man wenigstens mit Wahrscheinlichkeit den sächsischen Klöstern zuschreiben kann.

Den Bedarf nach solchen Geweben hatten durch die vier oder fünf letzten Jahrhunderte des Mittelalters gleicherweise Kirche und Haus. Die Kirche bedeckte bei festlichen Gelegenheiten ihre Wände damit, und manche Kirchen hatten solchen Vorrat, daß das ganze Innere überspannt werden konnte. Palast und Burg und das reichere Wohnhaus brauchten sie gleichfalls als Schmuck, viel nötiger aber noch für Wärme und Behaglichkeit. So wurden sie denn in großer Menge angefertigt, und wenn die erhaltenen Uberreste einen Schluß gestatten, so muß dieser Fabrikationszweig gerade im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert in großer Blüte gestanden sein.

Aus dieser Zeit, vorzugsweise von 1350 bis 1450, stammen die meisten der erhaltenen Beispiele. Einen großen und vorzüglichen Teil derselben hat das Germanische Museum in Nürnberg gesammelt, einige sehr interessante Beispiele besitzt das Museum in Basel, anderes findet sich zerstreut in öffentlichen und privaten Sammlungen, anderes noch in Kirchen und Klöstern am ursprünglichen Orte. Die Gegenstände der Verzierung sind religiöser wie weltlicher, mitunter sehr weltlicher Art. Auch diese stammen wohl großenteils, wenn nicht sämtlich, aus Kirchenschätzen. Die Kirche nahm es niemals genau mit den Gegenständen, und wenn sie schöne Teppiche zum Schmuck der Wände besaß, so fragte sie wenig nach dem, was darauf dargestellt war. In manchen Fällen konnte sie sich mit der Symbolik oder der Allegorie rechtfertigen, aber dies ging nicht immer; Liebesszenen reden mit ihren Spruchbändern oft deutlich genug.

Ein solcher Teppich symbolischer oder allegorischer Art befindet sich in der Kirche der kleinen Stadt Straßburg in Kärnten.*) Er stellt vier wilde Männer oder

*) Abgebildet in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1840, p. 49.

Waldmänner dar, jugendliche Gestalten, den Körper mit langen Haaren bedeckt, mit Geißeln oder Peitschen in den Händen. Drei derselben treiben phantastische Tiere, während der vierte ein Einhorn hütet. Die Szene geht in einem Walde vor sich, wie Baumschlag und Buschwerk andeuten, die den ganzen Grund überdecken. Die drei phantastischen Tiere, das sind die bösen Leidenschaften, insbesondere in der Liebe, wie aus den aufgehängten Liebesknoten zu schließen ist; die behaarten Männer treiben sie hinweg; das Einhorn aber, das Symbol der Jungfräulichkeit, das ist die Tugend, welche gehütet wird. Die deutschen Beischriften auf flatternden Bändern („Disse tierlin wil ich triben“ u. s. w.) lassen nicht an deutscher Arbeit und Entstehung zweifeln, welche etwa der Zeit um 1420 angehört.

Ein paar ähnliche Teppiche besitzt das Museum in Basel.*) Auch hier sind es phantastische Tiere in gewisser Allegorie mit der Liebe in Verbindung gebracht, nur sind es nicht wilde Männer, welche sie bändigen, sondern schöne elegante Herren und Damen. Auf dem einen ist es ein Jüngling und ein Fräulein, auf das vornehmste gekleidet und mit Schellen behängt im Kostüm etwa vom Jahre 1400. Auf einem waldigen Hintergrunde mit Blumen und Vögeln halten sie je zwei wundersam gestaltete Tiere. Was das bedeuten soll, besagen die Verse auf den Spruchbändern. Die Frau sagt: „Mit miner minne ich zwingen kan wilde tier und ouch dazu man.“ Über dem Manne lautet die Schrift: „For mir mag kein tier sich gefristen, daz schaff ich alles mit minen listen.“ Auch hier entscheiden die deutschen Beischriften über die Herkunft. Vermutlich stammt der Straßburger Teppich aus derselben Fabrik, und ebenso ein anderer in Basel, auf welchem drei Herren und drei Damen in eleganter Kleidung abenteuerliche Tiere an Ketten führen, ebenfalls mit laubigem oder waldigem Hintergrunde. Die Zatteltracht beweist, daß auch dieser Teppich der gleichen Zeit angehört, etwa von 1400 bis 1420.

Viel weiter haben es die französischen Teppiche mit der Allegorie getrieben; auf ihnen bringen die Tugenden und die Laster in personifizierten Gestalten ganze Begebenheiten und Geschichten zur Darstellung. In Deutschland, scheint es, hat man sich mehr an die wirklichen Erzählungen oder an das Leben selbst gehalten. So enthält eine Wandtapete im Kloster Wienhausen, auf welche wir später noch zu reden kommen, eine Reihe Szenen aus Tristan und Isolde, und ein gewirkter Teppich, welcher nach seiner Technik zu der in Rede stehenden Art gehört, schmückt sich mit verschiedenen Szenen aus dem deutschen Epos von Wilhelm von Orleans oder Dourlens und seiner Liebe zur schönen Amelie, der Tochter des Königs Reynher von Lunders oder London.**) Die zahlreichen Figuren tragen Schellen und Zatteltracht und die Sprache auf den Schriftbändern ist deutsch, hochdeutsch, so daß auch dieser Teppich derselben Heimat und derselben Zeit angehört. Ein anderer Teppich, den Hefner aus seinem eigenen Besitz im Trachtenbuch***) abgebildet hat, nimmt die Spiele und Unterhaltungen der vornehmsten Gesellschaft zum Gegenstande; man sieht Damen und Herren beim Schach und beim Ballspiele, man sieht sie zur Jagd ausreiten, bei einem Wirte oder Krämer Erfrischungen nehmen, man sieht Gesellschaftsspiele, wie

---

*) Abgebildet bei Heyne, Kunst im Hause, Taf. II—IV. **) Abgebildet bei Becker und Hefner III. 3 und 4. ***) II. 99 ff.

einer mit verbundenen Augen erraten muß, wer ihn schlägt u. a. Auch hier dieselbe Zeit, dasselbe Kostüm und oberdeutsche Beischriften.

Den merkwürdigsten und interessantesten Teppich dieser Art besitzt das Germanische Museum. Er stellt in schöner reicher Landschaft mit einer Stadt, mit Burgen und Wald einen Minnehof dar mit all den Vergnügungen und Ergötzlichkeiten, mit denen sich die vornehme Gesellschaft noch in der ritterlichen Zeit unterhielt. Rechts im Vordergrunde thront die Königin Minne als Richterin, Herren werden von Damen vor ihren Richterstuhl geführt, andere an die umgebenden Schranken angebunden; an anderer Stelle werden Herren von Damen fortgeführt oder umgekehrt die Damen von den Herren. Man sieht jenes Spiel, wobei ein Herr mit dem Gesicht im Schoße der Dame erraten muß, wer ihn geschlagen hat. Man sieht ein Scherzturnier, welches mit Fußstößen statt mit der Lanze ausgeführt wird: eine Dame sitzt auf dem Rücken eines liegenden Herrn und erhebt den rechten Fuß; ein Herr steht vor ihr und erhebt das Bein zum Gegenstoß. In der Ferne sieht man Jagd und Fischerei, und überhaupt ist die ganze Szene des gewaltigen Teppichs noch in mannigfacher Weise mit Figuren und Tieren belebt. Damen und Herren sind wieder höchst vornehm nach der Mode der Zeit gekleidet und zumal mit Schellen behängt, doch zeigen die Trachtenformen etwas älteren Charakter, so daß dieser Teppich wohl noch in das vierzehnte Jahrhundert, wenn auch erst gegen das Ende, zu setzen ist.

Bei den gemeinsamen Eigenschaften, welche alle die bisher geschilderten Teppiche zeigen, möchte man auch auf eine gemeinsame Fabrikstätte schließen; wo sie war, bleibt freilich noch zu suchen und zu bestimmen. Anderseits läßt die Einfachheit der Technik und das zahlreiche Vorkommen insbesondere der Teppiche mit religiösen Gegenständen wohl vermuten, daß viele Orte diesen Industriezweig besaßen. Ein großer Teppich im Germanischen Museum,*) welcher den Heiland als Weltenrichter darstellt, zu dessen Füßen Engel mit Posaunen die Toten aus ihren Gräbern hervorrufen, dürfte von Nürnberger Arbeit sein, wenn anders die Wappen zweier Nürnberger Patrizierfamilien, der Schürstab und der Volkamer, auf demselben diesen Schluß gestatten. Die Gegenstände religiöser Art sind so mannigfach auf diesen Geweben wie in der Bild- und Wandmalerei, der sie ja noch in erweiterter Bestimmung zur Seite traten. Denn wenn die großen Teppiche die Wände zu bekleiden hatten, so dienten die kleineren als Behang der Bischofstühle, als Rücklaken in den Chorstühlen, als Bedeckung der Sitze und Bänke u. s. w.

Es scheint fast, als ob die Teppichwirkerei in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters, im vierzehnten und fünfzehnten, der Stickerei die große Arbeit abgenommen hätte, welche diese in der romanischen Epoche geleistet. Je mehr jene sich in figürlicher Darstellung in großen Dimensionen gefällt, je mehr giebt diese die Sache auf, beschränkt sich auf kleinere Gegenstände, vervollkommnet sich aber in Zeichnung und Technik. Aus der Übergangsepoche von dem romanischen Stil zum gotischen sind noch einige merkwürdige Arbeiten im ehemaligen Nonnenkloster Wienhausen bei Celle erhalten, welche man irrtümlicherweise den gewirkten Teppichen zuzählt und auch in

*) Abgebildet wie das oben beschriebene Gewebe im „Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gewebe“. Taf. X. und Taf. XIV.



Gewirkter Teppich. Deutsche Arbeit aus der Zeit von 1380—1400.

12 Fuß lang, 9 Fuß breit. Nürnberg im Germanischen National-Museum.



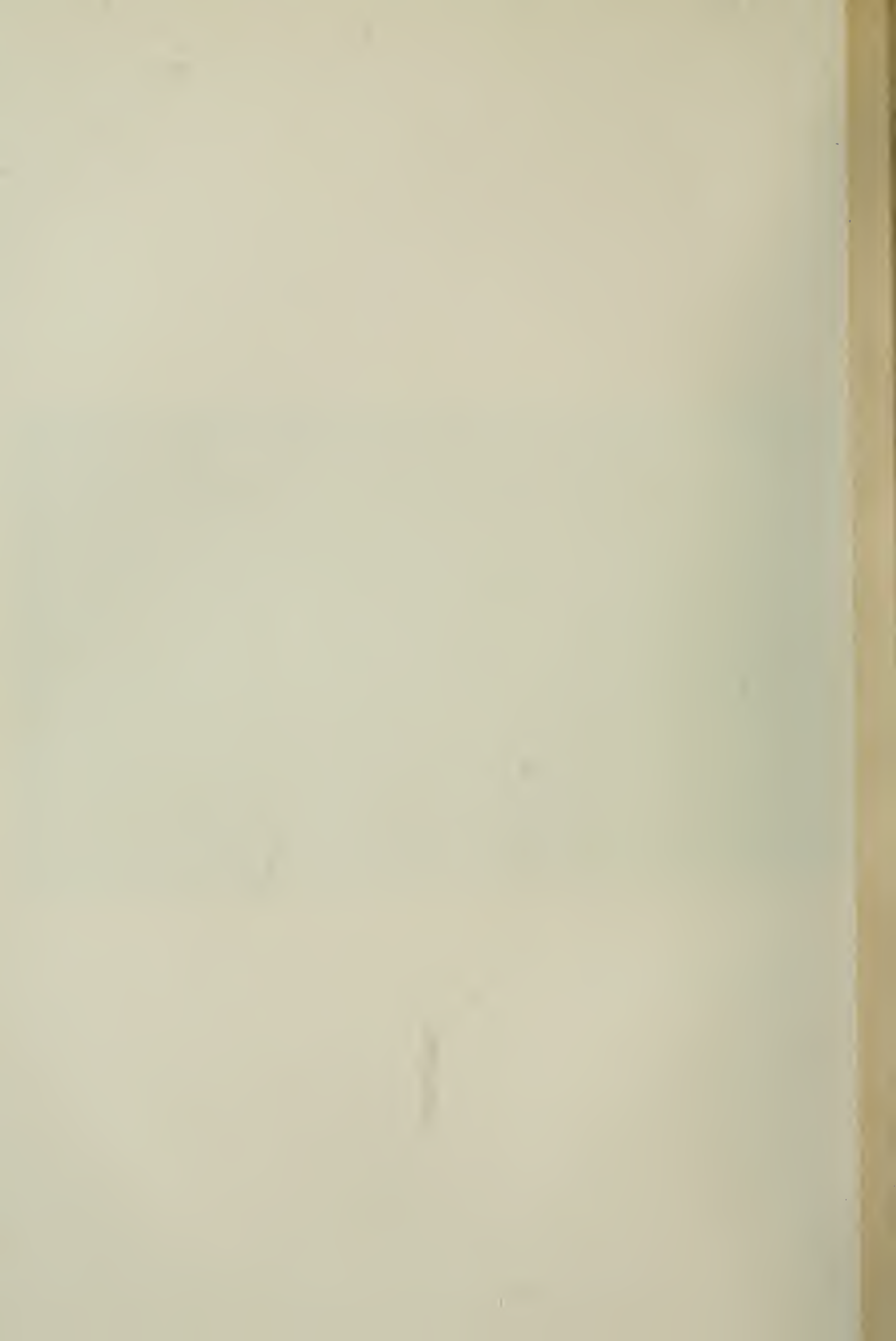




Antependium. Plattstich auf Leinwandgrun



Dresden, Museum des königl. sächs. Altertums-Vereins.



eine verkehrte Zeitepoche versetzt. Das bedeutendste und interessanteste Stück darunter stellt eine Reihe von Szenen aus der Geschichte Tristans und Isoldens dar und mag, obwohl eine Liebesgeschichte, dennoch von den Nonnen im genannten Kloster gearbeitet sein. Die Sage war im dreizehnten Jahrhundert in Deutschland allgemein verbreitet und hatte schon vor dem berühmten Gedichte Gottfrieds einen Bearbeiter gefunden. Auf unserer Arbeit sind die Beischriften niederdeutsch und die Szenen stimmen nicht ganz mit der Erzählung Gottfrieds überein. Die Entstehung in Niedersachsen kann nicht bezweifelt werden. Der Herausgeber Mithoff*) beschreibt die Arbeit als eine genähte. Den Grund bildet eine grobe Leinwand, auf welcher die Zeichnung konturiert und die Räume zwischen den Konturen mit farbiger Wolle durch die Nadel ausgeführt sind. Kein Zweifel also, daß hier eine Stickerei vorliegt und kein gewirkter Teppich. Mithoff irrt aber völlig in der Zeitbestimmung. Er erkennt richtig, daß die breiten Kleeblattbogen, unter welchen die Szenen vor sich gehen, noch auf die romanische Epoche hinweisen; trotzdem versetzt er die Arbeit in die zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Sie ist aber gut um ein Jahrhundert älter. Gleich den Kleeblattbogen gehören auch die sämtlichen Kostüme dem dreizehnten Jahrhundert an und stimmen völlig zu den Bildern der Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels, welche auch im dreizehnten Jahrhundert in Niedersachsen entstanden ist. Da die romanischen Motive sich auf den Gegenständen der Kunstindustrie noch in die gotische Epoche hineinziehen, so ist es erlaubt, diese Stickerei noch in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zu versetzen, und wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die Grenzen der Entstehung zwischen 1250 und 1280 annehmen. Die Arbeit gehört also nach ihrer Art mehr der früheren als der späteren Epoche an.

In dieser späteren Epoche, wie gesagt, ist es die Weberei, welche der Stickerei jene Arbeit im großen abnimmt. Die Stickerei verliert nicht dabei, denn sie arbeitet feiner, vollkommener, wenn auch nicht immer richtig. Ihr Hauptgebiet bleibt auch in dieser gotischen Epoche das kirchliche. Wenn die Kirche die Wände auch mit Geweben bedeckt, so kann doch der Geistliche selbst für seinen Ornat der Stickerei nicht entbehren. Und auch die Ausstattung des Altars bedarf noch ihrer. Der Altar ist es auch, dem wir noch die schönste erhaltene Stickerei aus dem vierzehnten Jahrhundert verdanken, ein Antependium, das aus Pirna stammt und jetzt zu Dresden im Museum des kgl. sächsischen Altertums-Vereins aufbewahrt wird. Es stellt im Hauptbilde der Mitte die Krönung Mariens durch Christus dar mit je fünf Heiligen zu den Seiten, die unter Baldachinen stehen, das Ganze umgeben von zierlicher Rankenbordüre. Die Zeichnung erinnert an die sanften Gestalten der italienischen Frührenaissance und mag unter dem Einfluß der benachbarten Prager Schule aus der Hand eines geschickten Malers hervorgegangen sein. Die Ausführung besteht in vollkommenem Plattstich auf Leinwandgrund.

Diese Technik ist es nun vor allem, welche die Stickerei weiter führt und mit der Malerei wetteifern läßt. Der Plattstich erlaubt die Fäden so frei in jeder Richtung zu legen, wie der Maler seinen Pinsel führt; mit ihr lassen sich nicht bloß Flächen füllen, sondern es läßt sich auch mit ihr schattieren und modellieren. Wie also damals die Malerei von der illuminierenden zur modellierenden fortschritt, gerade

---

*) Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, II. Abt. T. VI.

so auch die Stickerei, welche von der Vervollkommnung der zeichnenden Künste ihren Nutzen zog. Sie hatte nun ein Mittel, Gesichter und Hände, welche sie früher nur mit Farbe eingezeichnet hatte, gleich der Malerei auszuführen, und sie that es auch. So kam sie im Wetteifer mit der Malerei dahin, nicht bloß Gewänder und Teppiche zu schmücken, sondern sie arbeitete Bilder, eingerahmte Bilder, die als Schmuck des Altars oder als Zierden der Wand dienten, Flügelbilder in Gestalt von Diptychen und Triptychen, die den Dienst der gemalten Bilder verrichten sollten. Solche Bilder entstanden insbesondere unter dem Einfluß der burgundischen Herzöge, welche die Stickerei wie kaum die geistlichen Fürsten begünstigt zu haben scheinen. Aus ihrer Bestellung sind auch die schönsten Stickereien hervorgegangen, welche überhaupt noch aus dem fünfzehnten Jahrhundert erhalten sind, der geistliche Ornat für die kirchlichen Feste des Ordens vom goldenen Vließ, der sich heute zum größten Teil in Wien, zum anderen Teil in Bern befindet, eine Beute aus den Schlachten, in denen Karl der Kühne und das Reich Burgund zu Grunde gingen. Diese Gewänder, zahlreiche Heilige unter Baldachinen in gotisch-architektonischer Umrahmung darstellend, gezeichnet mit aller Vollkommenheit und im Geiste der van Eyckschen Schule, zeigen nicht bloß den Plattstich in höchster Vollendung angewendet, sondern auch die Goldstickerei in einer Weise ausgebildet, welche, ohne an Feinheit zu verlieren, die Malerei an Glanz und Wirkung übertrifft. Farbige Seide, je nach den Lokalfarben, deckt den Fond der Goldfäden zu, offener oder dichter, und zwar so, daß, wo die farbige Seide offener ist, hier der durchscheinende Glanz des Goldes die Lichter in der Zeichnung bildet. Die ganze Zeichnung ist somit, hier mehr, dort weniger, von goldenem Schimmer durchleuchtet.

Wir können diese Arbeiten zwar nicht als deutsche in Anspruch nehmen, da sie auf burgundische Veranlassung in einer Stadt des burgundischen Reichs entstanden sind, vermutlich in Arras, wo die Stickerei neben der Teppichweberei blühte, aber diese burgundisch-niederländische Stickerei war Vorbild und Anregung für die deutsche Stickerei, die während des fünfzehnten Jahrhunderts ihren Hauptsitz am Rheine hatte. Die drei geistlichen Kurfürstentümer Köln, Mainz, Trier waren es, welche mit ihrem außerordentlichen Bedarf eine Blüte feiner Stickerei hervorriefen. Hier ist es auch, wo noch das meiste von dem erhalten ist, was das fünfzehnte Jahrhundert an deutscher Stickerei übrig gelassen hat.

Das gewerbreiche Köln muß als der Hauptsitz gelten. Hier hatte sich schon im vierzehnten Jahrhundert eine eigentliche Zunft der Kunst- und Wappensticker gebildet, welche ebenso für die Kirche wie für die Laienwelt arbeitete. Ja sie nahm so sehr die Stickerei als ihr Recht in Anspruch, daß sie es den Nonnenklöstern bestritt, diese selbst mit Gewalt an der Arbeit hindern wollte. Man hat auch die Namen verschiedener Stickerinnen wieder an das Licht gezogen, die das Geschäft gewerblich mit besonderen Spezialitäten betrieben haben, wie aus den Beisätzen zu schließen: factrix mitrarum, factrix stolarum, factrix casularum. Bei diesen Kölner Arbeiten, die in kaufmännischem Export durch alle Länder verbreitet wurden, gingen Weberei und Stickerei Hand in Hand, die Weberei arbeitete vor und die Stickerei führte einzelne Teile vollkommener aus. Der Bedarf war mannigfach. Einen Hauptgegenstand bildeten die vielbeliebten Wappen, daher auch die ganze Zunft den Namen der Wappensticker

führte, einen anderen die goldgewirkten, mit Figuren verzierten Stäbe, welche die geistlichen Gewänder vorne und rückwärts wie ein Kreuz zu schmücken hatten.

Durchaus in der Mehrzahl war das alles wirkliche und richtige Flacharbeit, wie das dem Material und der Bestimmung angemessen ist. Allein die Stickerkunst, die ihre Kräfte fühlen lernte, ging weiter, und wie sie mit der Malerei wetteiferte, versuchte sie es nun auch mit der Plastik. Sie unterlegte Figuren wie Ornamente mit verschiedenen Stoffen und hob sie so bis über das Mezzorelief heraus, selbst mit unterschnittener Rundung. Das war nun bei Gegenständen, deren Bestimmung war, steif zu bleiben, wie zuweilen bei Wappen, wenn auch unnatürlich, doch kein Schade, anders aber bei den kirchlichen Gewändern, die nun wie ein in Holz geschnitztes Relief, steif und brettern, an dem Leibe des Priesters saßen. Manche solcher Meßgewänder haben sich noch in verschiedenen Kirchen erhalten, einige besonders interessante im Dome zu Brünn, davon eines mit Christus am Kreuz und knieenden Figuren die Jahreszahl 1487 trägt.

Während die Stickerei für die Kirche in dieser Weise ihr Maß überschreitet und einer Entartung entgegen geht, beginnt die gleiche Kunst, freilich in mehr dilettantischer Weise, sich für das Haus neu zu entfalten und selbst zu neuen Richtungen, zu einem neuen Zweige der Kunstindustrie den Grund zu legen. Es ist damit die Spitzenindustrie gemeint, welche aus der Weißstickerei hervorging, einer Art der Stickerei, welche, als Verzierung der Hausleinwand, auch vorzugsweise dem Hause gehört und schon im fünfzehnten Jahrhundert fleißig und kunstreich mit allerlei Figuren und Ornamenten im Stil der Zeit geübt wurde. Diese Weißstickerei bildet auch den Vorläufer der Spitzenindustrie, und zwar in jener Art, welche Fäden über Kreuz auszieht oder ausschneidet und die entstandenen Lücken mit durchbrochener Näharbeit ausfüllt. Geburt und Entwicklung gehören aber der folgenden Epoche, wo dann des weiteren von ihnen die Rede sein wird.

In derselben Lage befinden wir uns gegenüber zweien, freilich gänzlich anderen Industriezweigen, den Arbeiten in gebranntem Thon und den Glasgefäßen. Beide Zweige, fast die ältesten, die auf deutschem Boden geübt werden, gehen durch das ganze Mittelalter fort, aber es ist sehr wenig von ihnen die Rede. Sie erheben sich während des Mittelalters nicht zur Höhe einer eigentlichen Kunstindustrie und haben uns daher auch aus der ganzen Zeit wenig hinterlassen, von dem zu berichten wäre. Sie arbeiteten für den gewöhnlichen Hausgebrauch, kaum für die Kunst. Als Ausnahme mag man etwa die unglasierten Thonfliesen mit vertieften Ornamenten betrachten, welche im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert in Burgen und Schlössern den Fußboden bedeckten, keine Kunst von besonderer Bedeutung. Erst gegen den Ausgang des Mittelalters erhebt sich die Töpferei zu einem wirklichen Kunstzweige und liefert noch im gotischen Stile glasierte Öfen, von denen zu reden ist. Da diese Arbeiten aber scharf an der Grenze stehen, unmittelbar vor der Blütezeit, welche dem sechzehnten Jahrhundert angehört, so werden wir davon erst im folgenden Abschnitt im Zusammenhange berichten.

Was die Glasgefäße betrifft, so fällt die Blütezeit ihrer Fabrikation noch später. Was das Mittelalter uns überliefert hat, sind einige Trinkgefäße von weißem oder grünem Glase, meist in einfacher Becherform mit angeschmolzenen Batzen oder Klumpen; von

den deutschen Gläsern mit Emailfarben findet sich noch keine Spur, noch viel weniger vom geschliffenen Krystallglas.

Die Kunst des Mittelalters, soweit sie das Glas betrifft, ist die Glasmalerei, und diese feierte allerdings während der langen Epoche des gotischen Stils ihre Blütezeit. Sie stand nach Art, Kunst und Ausdehnung auf einer Höhe, welche allein genügt, der Kunst des Mittelalters Glanz und Bedeutung zu verleihen.

Die Geschichte der Glasmalerei steht in innigem Zusammenhange mit der Geschichte des Kirchenbaues und den Eigentümlichkeiten der aufeinander folgenden Stile. Entstanden in jener Zeit, als in frühromanischer oder vorromanischer Epoche die Kirchenfenster noch sehr klein waren, wuchs sie heran mit der Vergrößerung und Verbreiterung der Fenster, und als gegen das Ende der gotischen Epoche die ganzen Wände sich in Pfeiler und Fenster aufgelöst hatten, da war sie es, welche, die größten Flächen einnehmend, den Schmuck der verloren gegangenen Wände zu ersetzen hatte. Die Glasmalerei war gekommen wie ein Postulat der frühchristlichen Kunst. Als diese die Wände rings mit Bildern schmückte, konnte man die Lichtquellen nicht leer und ungeschmückt lassen, und so kamen die farbigen Fenster in die Kirche, Jahrhunderte früher, ehe das Haus davon Gebrauch machte. Das ganze Mittelalter hindurch ist die Glasmalerei eine wesentlich kirchliche Kunst geblieben, und die Kirche konnte ihrer nicht entraten, denn — von allem Mystizismus des farbigen Helldunkels abgesehen, der doch nur im subjektiven Gefühle ruht — da sie im Innern alles vom Fußboden bis zum Schlußstein der Gewölbe mit Farbe schmückte, so brauchte sie gleicherweise der farbigen Fenster zur vollkommenen Harmonie des Ganzen.

Die Glasmalerei beginnt, um das kurz zu wiederholen, als eine mosaikartige Kunst. Die Zeichnung setzt sich aus kleinen Stücken in der Masse gefärbten Glases, des sog. Hüttenglases, zusammen, welche durch Blei verbunden sind. Wo eine neue Lokalfarbe beginnt, ist auch ein neues Stück Glas notwendig. Die Verbleiung folgt also den Konturen der Zeichnung und verstärkt diese mit ihren schwarzen Linien. Wenn aber die Farbenfläche zu groß ist, was der Zeichner nach Thunlichkeit zu vermeiden hat, zu groß im Verhältnis zu dem Glase, das zur Verfügung steht, so muß die Verbleiung als Notbehelf auch die Farbe überschneiden. Die Glashütte ist noch nicht im stande, große Scheiben zu liefern. Die einzige Farbe, mit welcher auf dem Glase gemalt werden kann, ist das sog. Schwarzlot, das bräunlich erscheint, wenn es dünner aufgetragen ist. Mit dem Schwarzlot zeichnet man innere Konturen, z. B. des Gesichts und der Hände, die Tiefen der Falten, Ornamente, Laub u. s. w. Schriftzüge werden aus der geschwärzten Fläche wieder herausgenommen, so daß sie weiß oder farbig, je nach der Grundfläche des Glases, erscheinen.

Mit diesen Mitteln und dieser Technik hatte sich die Glasmalerei während der ganzen Epoche des romanischen Stils zu begnügen, und so ging sie noch in die gotische Epoche hinüber. Ihre Art war illuminierende Flächenmalerei; eigentliche Modellierung, Schlagschatten hatte sie nicht. Die Zahl der Farben war nicht sehr groß und die Töne derselben vielfach vom Zufall abhängig. Im dreizehnten Jahrhundert, also in der vollendeten Kunst des romanischen Stils, gaben Blau und Rot vorzugsweise die Stimmung an, neben denen die anderen Farben, Grün, Gelb, Violett, nur wie mitwirkend erscheinen. Die Fleischteile werden durch ein blasses, nicht eben natürliches

Fleischrot gegeben oder durch weißes Glas. Erst im vierzehnten Jahrhundert, inmitten der gotischen Epoche, tritt zum Schwarzlot eine neue Farbe hinzu, mit welcher man auf dem Glase malen konnte, das ist Gelb (Silbergelb). Mit diesem Gelb konnte man, je nachdem man es auf eine andere Farbe brachte, vermöge des Durchscheinens die Farben und Töne variieren, so z. B. auf Blau aufgetragen, ergab es Grün. Indem nun auf einer und derselben Scheibe mehrere Farben nebeneinander standen, ersparte man einen Teil der Verbleiung. Es ergab sich aber auch noch eine andere Folge. Nämlich da man von diesem Gelb eine sehr reichliche Anwendung machte, änderte sich die Haltung: statt der blauroten, ziemlich düsteren Stimmung fand sich allmählich eine lichtere, mehr goldige ein. Gleichzeitig wurde eine zweite Erfindung gemacht, die zu denselben Zielen hinführte, das Überfangglas. Man zog eine farbige Schichte Glas über eine andere, und indem man die eine von unten oder von oben her nach der Zeichnung wegschliff, hatte man auf derselben Scheibe oder Tafel mehrere Farben und Töne nebeneinander. Anfangs geschah es mit einem Überfang von rotem Glase auf weißer Platte, später aber versuchte und übte man es auch mit anderen Farben. So stand eine reichere Skala von Farben und Tönen zur Verfügung, ohne daß man allzu viel Blei dazwischen zu legen hatte.

Es war auch notwendig, denn mittlerweile waren die Anforderungen an die Glasmalerei gewachsen. Sie sollte nicht nur mit der wachsenden Malerkunst gleichen Schritt halten, sie hatte auch, wie schon angedeutet, ungleich größere Flächen zu füllen. Die kleinen Fenster des frühromanischen Stils waren mit einer kaum lebensgroßen Figur und wenigem Ornament leicht gefüllt. Auch die Rundbogenfenster der romanischen Kathedralen machten nicht allzu große Ansprüche, obwohl sie reichere Bilder, doch in kleinem Maßstabe, verlangten. Der Stil der Zeit ordnete das Fenster in zwei oder drei übereinander stehende Medaillons, welche von geometrischen Arabesken oder von blütenreichen Laubgewinden und Ornamentbordüren umzogen waren. Die Medaillons hatten runde, vier- oder sechspaßartige Gestalt, auch wohl die Gestalt der Mandorla, und waren mit Bildern aus den Geschichten Alten und Neuen Testaments, aus den Legenden der Heiligen, insbesondere des Schutzpatrons der Kirche, gefüllt. In Frankreich finden sich auch Bilder genrehaften Inhalts in den Medaillons, Bilder aus dem bürgerlichen und städtischen Leben, Marktszenen, Darstellungen aus den Werkstätten der Handwerker. In Österreich waren mehrfach, so in Klosterneuburg und in Heiligenkreuz, die Fürsten und Fürstinnen aus dem Hause der Babenberger in den Medaillons der Glasgemälde dargestellt.

Mit der Ausbildung der hohen und schlanken spitzbogigen Fenster verliert sich das Medaillonmotiv der Anordnung. Wie in die kleinen Fenster der frühromanischen Epoche, stellt man wieder ganze stehende Figuren in den Raum des Fensters, doch füllen sie nicht den Raum aus, obwohl sie zuweilen kolossale Größe erhalten. Man muß mit Ornament und Architektur zu Hilfe kommen, und dies geschieht in der Weise, daß Baldachine über ihnen gezeichnet werden, die anfangs einfach burgenartiges Aussehen haben, dann aber so reich in gotischer Turmweise sich entwickeln, daß die Architektur dieser phantasievollen Zeichnung nicht hätte nachkommen können. Für diesen Baldachinschmuck bildet das Silber- oder Malgelb die beliebteste Farbe und beherrscht damit zum öftern das ganze Kolorit. Auch so konnte oftmals die Höhe des Fensters

nicht erreicht werden. Alsdann wird der übrige Raum nach oben hin bis zum Maßwerk mit Grisailleornament ausgefüllt, eine Weise der Verzierung, welche fort und fort durch das ganze Mittelalter aushelfend, zuweilen auch selbständig, wie früher in Heiligenkreuz, so später in Altenberg bei Köln, in Übung bleibt. Auch von unten her wird noch ein weiteres Füllstück angefügt, indem ein oder mehrere Wappen gewissermaßen den Sockel bilden. Solche Abteilung war durch ein äußeres Motiv bedingt. Bei der außerordentlichen Höhe der gotischen Fenster bedurften dieselben der Sicherheit wegen, um nicht vom Winde eingedrückt zu werden, eines besonderen Schutzes, und dieser bestand in eisernen Stangen, Sturmstangen genannt, welche in bestimmten Abständen das Fenster quer überzogen. Da sie kräftig sichtbar waren, überschnitten sie die Zeichnung, und man mußte diese so einrichten und in den abgeteilten Raum einpassen, daß die Stangen nicht störend wirkten. So nahm, beispielsweise, das unterste Feld die Wappen auf, dann folgten zwei Abteilungen mit der Standfigur, dann fünf mit dem Baldachin; darüber erst kam das Grisaillemuster und endlich folgten die Öffnungen des Maßwerks, die ebenfalls mit farbigem Glase gefüllt waren. So war es in der Wiesenkirche zu Soest der Fall.

Aber wie die Fenster durch die Sturmstangen quer geteilt wurden, so erhielten sie auch bei fortschreitender Architektur senkrechte Teilung. Indem sie an die Stelle der Wandflächen traten, wurden sie so breit, daß das Maßwerk der Nasen, Fischblasen und des Flamboyant der Stützen bedurfte. Diese erhielten sie in Form von Pfosten oder schlanken Säulen, welche das Fenster in schmale Abteilungen zerlegten, jede geeignet für eine Standfigur mit dem ornamentalen Beiwerk, wie es soeben geschildert worden. Diese von der Architektur gebotene Anordnung war für die Glasmalerei vernünftigerweise ein Hindernis, die Grenzen einer statuarisch-illuminierenden Kunst zu überschreiten, und lange hielt sie sich in diesen Grenzen. Allein die hohe Entwicklung, welche die Kunst der Malerei während des fünfzehnten Jahrhunderts in figurenreicher, realistischer Darstellung nahm, rief auch den Wetteifer der Glasmalerei hervor. Sie wollte nun ebenfalls Bilder darstellen — ihre Technik war ja so weit vorgeschritten es zu können — und sie that es unbekümmert darum, daß Stangen und Pfosten das Bild und selbst die einzelnen Figuren unbarmherzig durchschnitten. Man sah nicht mehr das dekorierte Fenster, sondern ein Gemälde mit Vorgrund und Hintergrund, mit Architektur und Landschaft, mit Boden und Himmel, gewissermaßen wie durch ein Gitter hindurch. In dieser Weise hatte die Glasmalerei noch am Schlusse der gotischen Epoche ihre alten, ihr durch Technik und Bestimmung vorgeschriebenen Grenzen überschritten.

Man kann diesen Gang der Glasmalerei bis ins Detail verfolgen, obwohl der Überreste nicht allzu viele sind, und was uns geblieben, noch meist der guten Erhaltung ermangelt. Trotz der Eisenstangen haben Sturm und Wetter fort und fort Zerstörungen angerichtet, und die Reparaturen wurden nicht in Stil und Geist des Originals, sondern der eigenen Zeit gemacht. Man hat auch wohl die Fenster verpflanzt, von der Kirche z. B. in den Kreuzgang, und hat dabei zugeschnitten oder ergänzt; man hat aus den Trümmern alter Fenster neue zusammengesetzt, wobei es denn, wie man noch sehen kann, sehr willkürlich hergegangen ist. Dann ist die moderne Zeit gekommen und hat Licht gebraucht und die bunten Fenster entfernt, hat



GLASGEMÄLDE AUS FRIESACH.
(ANFANG DES 14. JAHRHUNDERTS).



sie verworfen, vernichtet, auf den Boden, in die Rumpelkammer gebracht, von wo sie wohl modernste Kunstliebhaberei hervorgeholt hat, um sie aufs neue, sei es für die Kunst, sei es für die Kirche, zu verwerten. Das ist das Schicksal desjenigen Glasgemäldes, welches unsere Farbendrucktafel darstellt. Es stammt aus der kärntnerischen Stadt Friesach, und ist in allem eine charakteristische Arbeit aus der gotischen Epoche in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts.

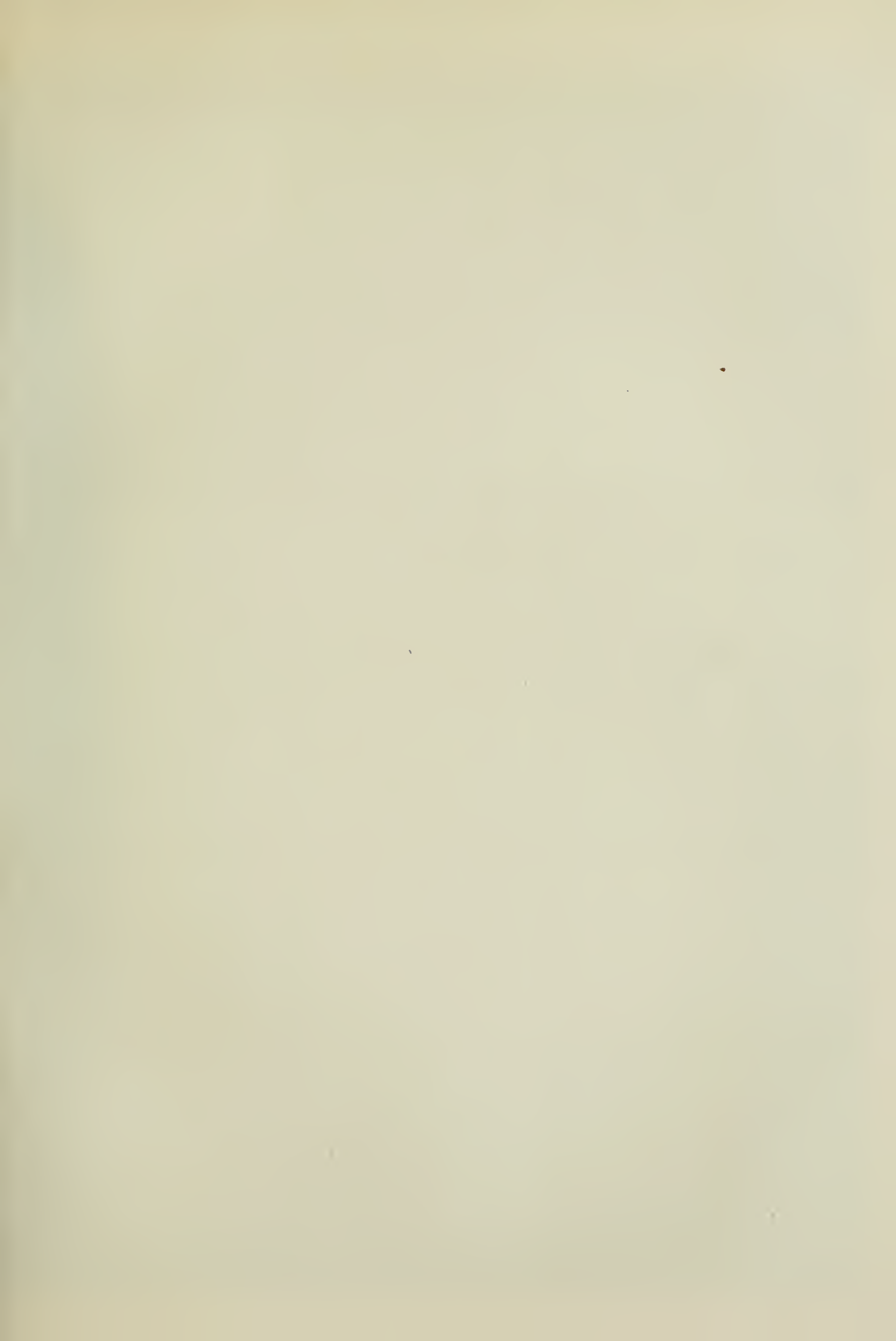
Das Meiste und Beste, was noch aus dem dreizehnten Jahrhundert, aus der Epoche des Übergangs oder aus frühgotischer Zeit erhalten, Fenster von St. Kunibert in Köln, St. Elisabeth in Marburg, vom Münster in Oppenheim, von Altenberg bei Köln, ist bereits im vorigen Abschnitt erwähnt worden. Ihnen hat noch die Schweiz einiges an die Seite zu stellen, eine große Fensterrose in der Kathedrale zu Lausanne mit dem Kreislauf des Lebens, mit Sonne und Mond, mit den Jahreszeiten und den Monaten, dem Tierkreise und anderen Darstellungen, die aus dem Biblischen in das Allegorische und Phantastische hinüberspielen. Aus dem vierzehnten Jahrhundert stehen wiederum Schweizer Glasgemälde fast oben an, insbesondere die der Pfarrkirche in Kappel und die in jenem Kloster Königsfelden, das von der Kaiserin Elisabeth auf der Stelle gegründet wurde, wo ihr Gemahl Kaiser Albrecht ermordet worden. Von beiden sind freilich nur Reste übrig. Das alte Cisterzienserkloster von Kappel zählte ehemals 34 gemalte Fenster in der Kirche und 70 Glasgemälde im Kreuzgange; nur ihrer sechs mit Einzelfiguren unter Baldachinen sind übrig geblieben. Im Chor von Königsfelden sind noch neun Fenster mit Glasgemälden erhalten, welche die Lebensgeschichte Christi von der Geburt bis zum Tode, sowie Begebenheiten aus der Geschichte der Apostel, der heiligen Jungfrau und der Schutzpatrone dieses Klosters darstellen. Aus dem vierzehnten Jahrhundert — um nur einiges anzuführen — hat auch der Kölner Dom noch Glasgemälde erhalten, desgleichen das Münster in Straßburg; die Sebalduskirche in Nürnberg hat vom Jahre 1365 ein Tucherfenster und vom Jahre 1379 ein Schürstabfenster, Stiftungen eben dieser Nürnberger Patrizierfamilien. Jene Gemälde in Straßburg stellen 74 Vorfahren Christi, Gestalten des alten Bundes, und 96 Gestalten des neuen Bundes dar. Der österreichischen Glasgemälde aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts in Klosterneuburg und Heiligenkreuz ist bereits gedacht worden; auch das Stift Herzogenburg hat einiges erhalten, das aus der Kirche auf dem Fuchsberge bei Gars herstammt.

Was die Menge der gemalten Fenster betrifft und die allgemeine Anwendung dieser Kunst und nicht bloß in Deutschland, so muß wohl das fünfzehnte Jahrhundert für die Blütezeit erachtet werden. Von dem, was erhalten ist, dürfte Nürnberg in seinen beiden Hauptkirchen St. Sebald und St. Lorenz das Schönste besitzen. Insbesondere ist es St. Lorenz mit den überaus breiten Fenstern seines Chorbaues, welches der Glasmalerei die günstigste Stätte zur Entfaltung ihrer glänzenden Mittel darbot. Hier wurde im Jahre 1481 das Tucherfenster eingesetzt, eine Stiftung des Propstes Laurentius und seiner Verwandten aus der Patrizierfamilie der Tucher, deren Wappen mit dem Bildnisse des Propstes sich im unteren Teile finden. Die Darstellung ist eigentümlich und deutet schon auf einen neuen, mehr dem Weltlichen zugekehrten Geist. Zu den beiden Seiten steigen durch alle Felder Säulen empor, die mit Laubwerk umwunden sind und Engel mit Füllhörnern tragen, während in der

Mitte allegorische Figuren das Tucher-Wappen halten. Ebenfalls mehr weltlicher Art ist ein zweites Fenster der Lorenzkirche, welches im Jahre 1490 zu Ehren Kaiser Friedrichs III. und seiner Gemahlin Eleonore eingesetzt wurde. Es zeigt beider Bildnis, die verschiedenen Wappen der österreichischen Lande, sodann Kämpfe und Turniere, freilich auch die Bildnisse des Erlösers und verschiedener Heiligen. Wiederum mehr religiöser Art ist das dritte der berühmten Fenster dieser Kirche, welches der Patrizier Peter Volkamer im Jahre 1493 stiftete und mit seinem und der Seinen Bildnis schmücken ließ. Es zeigt als Hauptgegenstand den Stammbaum der Jungfrau Maria, der aus dem Leibe Jesses emporwächst und mit reichem, gotisch stilisiertem Laub sich ausbreitet.

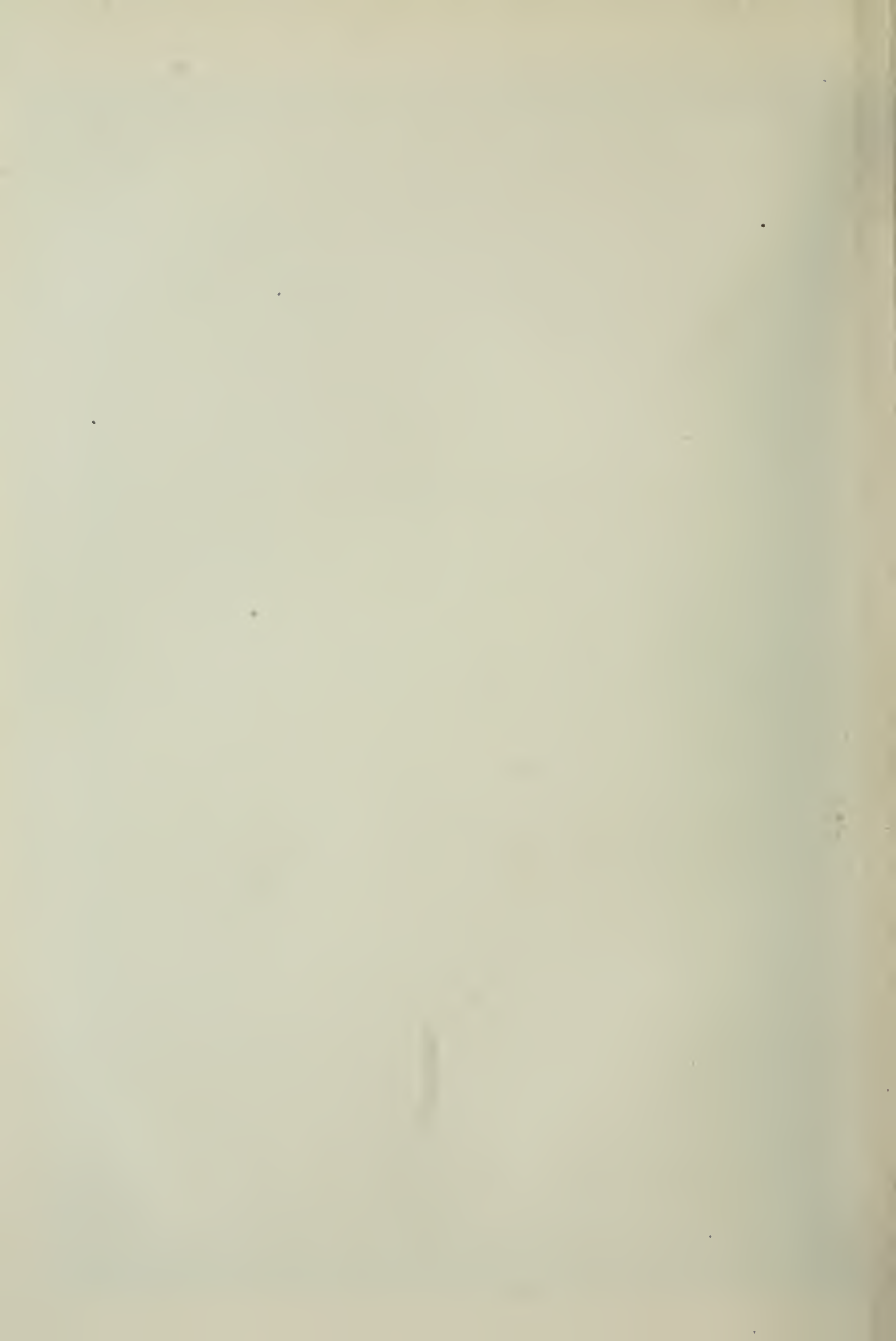
Alle diese Werke der späteren Zeit sind Arbeiten zunftmäßiger Maler, an denen geistliche Künstler wenig oder gar keinen Anteil mehr haben. Es werden auch verschiedene Maler genannt; so war das Tucherfenster in St. Lorenz das Werk eines Schweizer Malers, des Jakob Springlin. Bei den Fenstern der Frauenkirche in München wird Egidius Trautenwolf als Maler eines Teiles derselben genannt, und in Nürnberg blühte schon im fünfzehnten Jahrhundert die Familie der Hirschvogel als Glasmaler, zuerst Heinrich, dessen Tod in das Jahr 1441 gesetzt wird, dann Veit, der von 1461 bis 1525 lebte und ein noch erhaltenes Fenster der Sebalduskirche gemalt hat.

Mit dieser Richtung auf die Weltlichkeit schloß die gotische Epoche ab. Es war nicht bloß die Kunst als Arbeit gänzlich der Geistlichkeit entwunden und in die Hände der Laien geraten; bald sollte es sich auch zeigen, daß nicht mehr, wie es im ganzen Mittelalter gewesen, die Kirche der vornehmste Besteller und Beschützer der Künste war. —





Das Fenster Peter Volkamers in der S. Lorenzkirche zu Nürnberg.



II. Abteilung.

Die Neuzeit.

Erster Abschnitt.

Die Renaissance im 16. Jahrhundert.

1. Die Metallarbeiten.

Zwei und ein halbes Jahrhundert hatte der gotische Stil die deutsche Kunstindustrie beherrscht; mit allen seinen charakteristischen Zeichen und Formen ging sie noch in das sechzehnte Jahrhundert hinüber. Alsdann genügten aber zwei Jahrzehnte, sie in den neuen Stil der Renaissance umzuwandeln, der bereits in Italien in höchster Blüte stand. Nur Spuren blieben übrig, um sich auch in kurzer Zeit unbemerkt und unbeachtet zu verlieren. Das erste Viertel des neuen Jahrhunderts ist die Epoche des Umschwungs. Es ist eine überaus bewegte Zeit und insbesondere eine Zeit des regsten Verkehrs zwischen Italien und Deutschland, eines kriegerischen, kommerziellen, gelehrten und litterarischen Verkehrs. Dieser Verkehr hatte die Kunst im Gefolge und führte jenen Geschmack oder jenen Kunststil über die Alpen zu uns herüber, den Dürer die antikische Art nennt, wir als den Stil der Renaissance bezeichnen.

Die „antikische Art“ hatte guten Grund für die Architektur und Skulptur. Die Reste antiken Bauwesens standen noch in gewaltigen Monumenten vor den Augen der Italiener, und antike Marmorskulpturen wurden bei den Nachsuchungen und Ausgrabungen zahlreich wieder an das Licht gezogen. Architekten und Bildhauer hatten also Vorbilder, zu studieren, zu lernen und zum Wetteifer sich zu begeistern. Anders schon war es mit der Malerei. Was die „Grotten“, die ausgegrabenen Thermen und andere Monumente an Wandmalerei noch zu zeigen hatten, gewährte allerdings für ornamentale und dekorative Verzierung eine neue Kunst von höchst reizvoller Art, würdig, um von einem Raffael erneuert zu werden; was sie aber an figürlicher Darstellung zu zeigen hatte, so anmutig es war, stand doch weit zurück hinter dem, was schon im fünfzehnten Jahrhundert die Malerei in Italien leistete. Noch schlimmer war es um jene Künste bestellt, welche wir mit dem Namen der Kunstindustrie zusammenfassen. Sie boten dem Studium und der Nachahmung so gut wie gar nichts von antiken Originalen. Die etruskischen Grabstätten hielten ihre Terrakottengefäße noch in der Erde verborgen; Pompeji und Herculanum waren vergessen und noch nicht

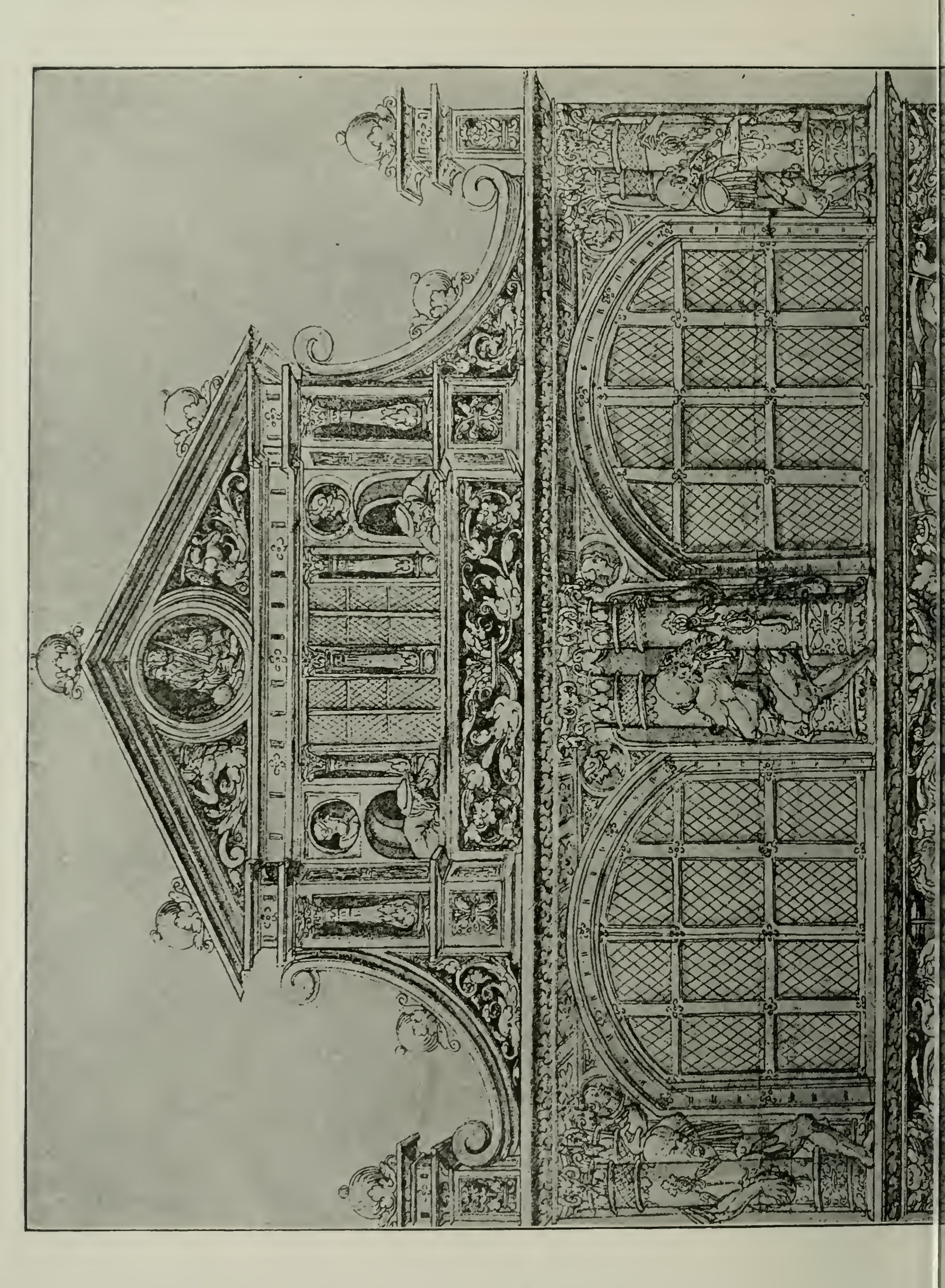
wieder entdeckt; weder die Tischlerei, noch die Goldschmiedekunst, noch die Töpferei, noch die Weberei, noch Glas, Eisen und andere Metalle besaßen antike, griechisch-römische Vorbilder.

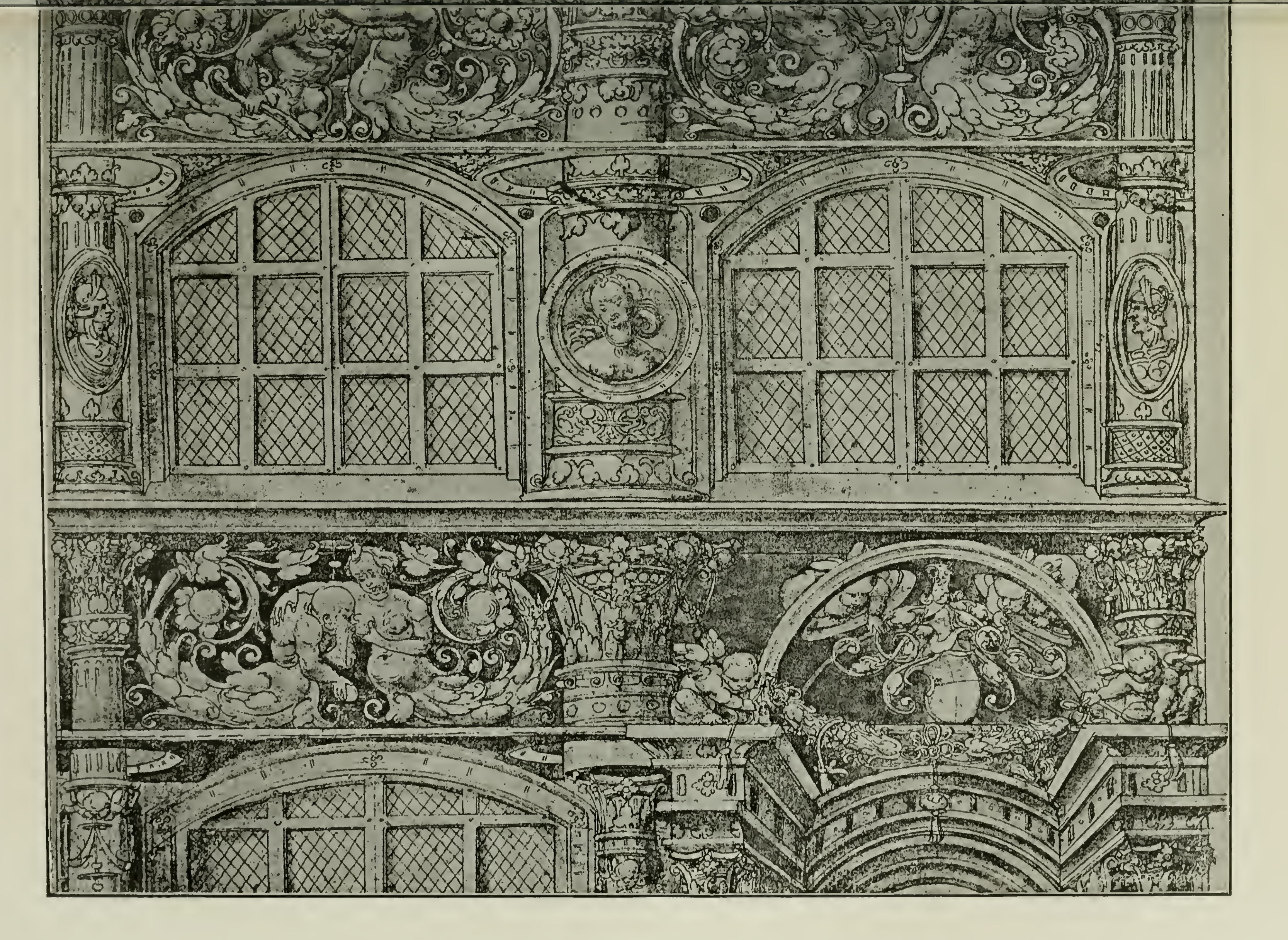
Es ist also bei allen diesen Künsten nur in uneigentlichem Sinne von antiker Art zu reden. Indirekt empfanden sie allerdings den Einfluß der antikisierenden Baukunst und Bildnerei, und antikes Ornament ging von der hohen Kunst mannigfach auf sie über. Im Grunde aber bildeten sie ihre Art, ihre Formensprache selbständig aus und gingen alsdann ihren eigenen Weg. So entfaltete sich in Italien selbständig mit eigenen Formen die Goldschmiedekunst, sowohl im Silbergerät wie im Schmuck, ebenso die blühende Kunst der Majoliken, die Möbelschreinerei mit ihren Intarsien und ihren konstruktiven architektonischen Elementen. Die deutsche Kunstindustrie konnte also den Einfluß der Antike auch nur in abgeleiteter Weise, gewissermaßen in zweiter Verdünnung, empfinden. Sie empfand den Einfluß der italienischen Kunstindustrie in stärkster Weise und nur mit dieser und in ihr erhielt sie die Antike. Unbeirrt von dem Gedanken, der Künstler und Kunstgelehrte so vielfach im neunzehnten Jahrhundert plagt, ob das, was geschaffen wird, auch echt in Art und Geist der Antike (oder irgend eines anderen Stiles) sei, unbekümmert darum konnte die deutsche Kunstindustrie, einmal nach italienischer Art umgeschaffen, ebenfalls ihre eigenen Wege gehen. Und diese liefen nicht immer den italienischen parallel.

In allen Hauptzügen gleichen sie sich freilich. Man kann sagen, daß die deutsche Renaissance auf dem Gebiete der Kunstindustrie schwerer in den Formen und schwerfälliger in der Erfindung ist; allein dies gilt auch nur etwa von der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, da der deutsche Geschmack sich schon dem Barocken zuneigte. Was beide gemeinsam haben, das ist die neue Bildung der Formen, die vermehrte Bedeutung und auch größere Vollkommenheit des plastischen Elementes, die reichere Anwendung von Figuren, sowohl in Szenen als auch innerhalb des Ornamentes, und endlich der gleiche Stil, die gleichen Bestandteile des Ornamentes.

Die Formen der Renaissance, zumal diejenigen der Gefäße, unterscheiden sich von denen der Gotik dadurch, daß sie eine weitaus reichere Gliederung, einen lebendigeren Kontur besitzen. Den Künstler der Gotik lassen die Konturen eines Gefäßes ziemlich gleichgültig, dem der Renaissance sind sie fast die Hauptsache; er sucht mit vorspringenden und zurücktretenden Teilen, durch den Wechsel konkaver, konvexer und gerader Linien, durch die Abwägung ihrer Längen ein Gebilde hervorzurufen, das den Eindruck eines reich gegliederten, in seinen Verhältnissen schönen Baues bewirkt. Er verziert diesen Bau des Gefäßes oder Gerätes mit Figuren in plastischer Ausführung, sei es, daß er sie als Glieder einschiebt, z. B. als Ständer zwischen Fuß und Gefäß eines Pokals oder als Henkel, sei es, daß er mit Medaillons oder Reliefs die Flächen bedeckt, sei es, daß er sie frei an gewisse Teile seiner Arbeit ansetzt. Immer aber geschieht es so, daß sie den Kontur nur bereichern nnd freier gestalten, niemals aber durch allzuweites Vorspringen zerstören. Auch bei den Geräten gotischen Stils ist die Verzierung mit Figuren innerhalb des Ornaments keine Seltenheit, aber es besteht zwischen beiden keine natürliche, keine wie notwendig erscheinende Verbindung; die Figuren sind nur wie zufällig da, wie hervorgerufen durch eine Laune; sie verwachsen nicht mit dem pflanzlichen Ornament. Ganz anders im Stil der Renaissance. Hier







Entwurf für Dekoration eines Hauses in Freskomalerei; Zeichnung von Hans Holbein. Museum zu Basel.



zeigen sich die Figuren nicht nur weitaus zahlreicher innerhalb des Ornaments, sie sind auch so naturwüchsig mit ihm verbunden, daß eines aus dem anderen hervorgeht, eines ohne das andere kaum denkbar scheint. Und hier vor allem spielt der Einfluß der antiken Flächen- und Wanddekoration, der schon die Dekorationsweise der italienischen Frührenaissance neu gestaltete. Und wie mit den Figuren, so ist es mit vielen anderen Gegenständen, von denen als Motiven der Verzierung die Gotik noch nichts wußte und die auf diesem Wege von der Antike durch die italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts in die Verzierungskunst der italienischen Renaissance und von dieser in die deutsche Kunst und Kunstindustrie hineinkamen. Ein seltsames Gemisch von Dingen, das alles Mögliche in sich begreift, alle Fratzen und Ungestalten der antiken Mythologie, Satyrn und Faunen, Chimären und Sphinxe und Harpyen, abenteuerliche Tierbildungen, Allegorieen, Instrumente der Toilette, der Musik, der Gewerbe, Geräte von Jagd und Fischfang, Waffen und Rüstungsstücke u. s. w., was nur eine suchende Phantasie finden, aber mit Geschmack vereinen kann.

Wie das geschah und was aus diesen verschiedenen Elementen in Deutschland wurde, das läßt sich ziemlich gut verfolgen, denn nicht nur sind Originalgegenstände jeglicher Art aus dem sechzehnten Jahrhundert zahlreich erhalten, es geben auch die Zeichnungen der großen und der kleinen Meister die willkommenste Auskunft. Es gehört mit zu den Eigentümlichkeiten dieser Epoche, daß die Menge der nun groß und selbständig gewordenen Künstler, als ob sie ihren Ursprung aus dem Handwerk nicht vergessen hätten, noch immer für die Industrie komponierten, zeichneten und ihre Entwürfe in Kupfer stachen. Kunst und Gewerbe, die im Mittelalter eins gewesen, begannen oder vollendeten vielmehr im sechzehnten Jahrhundert ihre Scheidung.

Unter diesen überaus zahlreichen Künstlern steht obenan Hans Holbein, den man fast als den Vater der deutschen Renaissance bezeichnen kann. Maler und auch Architekt, wenn es verlangt wurde, war er in dieser Geburts- und Jugendzeit des neuen Stils in deutschen Landen der begabteste, reichste und vielseitigste erfindende Kopf auf dem Gebiete der Kunstindustrie. Geboren 1497 in Augsburg, verbrachte er seine Jugendzeit hier in dieser Stadt, die von allen deutschen Städten mit Italien in engster Verbindung stand und durch die Kunstliebe seiner welterfahrenen Patrizier und Großhändler zuerst Kunde und Liebe für italienische Art und Kunst empfing. An dem, was jene Augsburger Herren aus Italien mitbrachten, lernte der junge Holbein zuerst die Elemente des neuen Stils und wußte sich dieselben sofort so sehr zu eigen zu machen, um frei und genial mit ihnen neue Kompositionen zu schaffen, die sein eigen waren. Von dem Jahre, da er nach Basel übersiedelte, 1515, bis an sein Ende, 1543, ist er ununterbrochen thätig, neben der Malerei auch für die Kunstindustrie zu arbeiten, und ebenso in der Schweiz, in Deutschland, wie in England. Er entwarf den Glasmalern Wappenzeichnungen, figürliche und landschaftliche Darstellungen; er zeichnete und malte Dekorationen ganzer Hausfassaden, wie sie damals üblich waren; er zeichnete den Goldschmieden Becher, Pokale, Kannen, die zierlichsten Schmuckgegenstände; er komponierte die Zierstücke für die Waffenschmiede, für Dolche und Messer, für Degenknöpfe, Griffe und Scheiden; er zeichnete den Buchdruckern die Titelblätter, Randverzierungen, Initialen und Illustrationen; für Uhren, Kamine, Wandverzierungen machte er die reichsten Entwürfe. Selbst in seinen gemalten

Porträts und auf anderen Bildern liebte er es, sein dekoratives Talent sich spielend im Beiwerk ergehen zu lassen.

Die Motive und Elemente, aus denen er alle diese verschiedenen Kompositionen bildete, sind keine anderen, als sie die italienische Renaissance ihm darbot. Die klassische Mythologie, die Allegorie, auch wohl die Zeitgenossen mit ihren bunten Kostümen stellten ihm die Figuren; abenteuerliche Tiergestalten zeichnete und verwendete er im Geiste der Antike und nicht des Mittelalters; nackte Kinder, geflügelte Genien spielen überall in seinem schwungvoll sich windenden Ornament; das architektonische Element in seiner Dekoration gehört vollständig der Renaissance; seine Entwürfe für Juwelierarbeiten gehen alle darauf hinaus, durch die Verbindung von Gold, Steinen, Perlen und Email reizend farbigen Effekt zu erzielen, wie es auch die Weise der italienischen Renaissance war. Die Gotik ist völlig in ihm untergegangen.



36. Fries von Heinrich Aldegrever. Kupferstich.

Nicht ganz so ist es bei seinem älteren großen Zeitgenossen Albrecht Dürer der Fall. Aus dem Hause eines Goldschmieds hervorgegangen, hat er auch für die Industrie mannigfach Entwürfe gezeichnet und in den großen Zeichnungen für Kaiser Max sein dekoratives Talent leuchten lassen. Aber seine früheren Entwürfe, die uns in Handzeichnungen erhalten sind, für Brunnen, Pokale, Leuchter, legen ein Zeugnis ab, daß er noch unter der Herrschaft des gotischen Stils aufgewachsen ist. Doch schon zu jener Zeit, da der junge Holbein sich in Basel ansiedelte, also um 1515, hat er sich davon frei gemacht, ohne freilich alle Spuren verwischt zu haben. In jenen großen Holzschnittwerken, dem Triumphwagen und der Triumphpforte, in denen er den alten Kaiser verherrlicht, ist er, man kann sagen, sein eigen geworden. In der frischen, freien Zeichnung der Figuren, zumal der weiblichen Gestalten mit ihren flatternden Gewändern, in der Allegorie, in der erwählten Architektur mit Rundbogen und schwellenden bekränzten Säulen weht der Geist der Renaissance; wenn man aber beobachtet, wie er aus rauhem Geäste Rundbogen biegt, wie er Weinlaub und Trauben natürlich zeichnet, ohne sie zu stilisieren, wie er Säulen und Pfeiler phantastisch behängt, so sieht man, daß er wohl des Geistes der Renaissance, aber noch nicht der Formen mächtig geworden ist. Die Zeichnung des Ornamentes ist dürerisch, nicht italienisch. Und so ziemlich ist das geblieben, bis an sein Ende; er konnte seine Eigenart nicht mehr verleugnen.

Auf einem ähnlichen, jedoch vorgeschritteneren Standpunkt steht ein anderer Zeitgenosse, der Augsburger Hans Burgkmair in seinem Triumphzuge des Kaisers Maximilian, dessen Entstehung ebenfalls in die gleiche Zeit, in die letzten Lebensjahre des kunstliebenden Kaisers fällt. Hier finden sich in der reichen Verzierung der phantasievoll geschaffenen Prunkwagen alle Elemente der italienischen Renaissance bereits verwendet, Akanthuslaub, antikisierende Ornamentbänder, Kinder auf Delphinen und Schwänen reitend, Kandelaber in buntgegliederter Bildung mit fackeltragenden Genien, musizierende Knaben, Apoll und die Musen. Die Gotik ist ein überwundener Standpunkt, kaum die leisesten Anklänge erinnern daran, obwohl anderseits ein gewisser Anhauch deutschen Geistes nicht zu verkennen ist.



37. Zierleiste von Heinrich Aldegrever. Kupferstich.

Diese großen Meister bilden sozusagen die erste Generation in der Renaissance Deutschlands. Ihnen folgt die zweite Generation in den sogenannten „Kleinmeistern“, ihren Schülern. Diesen Namen hat eine ganze Schar von Künstlern erhalten, weil sie ihre Kunst größtenteils auf kleinen, oft sehr kleinen Blättern im Kupferstich oder im Holzschnitt ausgeübt haben. Ihre Zeit reicht etwa vom Jahre 1520 bis in die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hinein. Zum Teil sind sie die besonderen Schüler Dürers oder haben von seinen viel verbreiteten Kupferstichen gelernt und seine Weise nachgeahmt. Manche von ihnen waren Maler und haben auch in ihren Stichen figürliche Gegenstände, religiöse wie weltliche, dargestellt. Alle aber arbeiteten zugleich für das Gewerbe, und viele ihrer kleinen Bilder haben auch keine andere Bestimmung, als gelegentlich von einem Meister des Handwerks verwendet zu werden. Ihre ornamentalen oder gewerblichen Zeichnungen gelten meistens dem Goldschmied; es findet sich unter ihnen eine Fülle von Gefäßformen, von Kannen, Bechern, Pokalen, dem Dienst des Trinkens gewidmet, das damals im sechzehnten Jahrhundert mehr als je im Mittelalter geübt und gefeiert wurde. Andere zahlreiche Stiche sind rein ornamentaler Art, Friese, Füllstücke, Zierbänder, Leisten und Stäbe, zu beliebiger Verwendung erfunden und gezeichnet. (Abb. 36, 37, 38.)

In all diesen Künstlern und ihren Werken lebt einzig der Geist der Renaissance; die Elemente dieses Stiles sind es, mit denen sie hantieren. Ihr Laub ist nicht heimischer Art, sondern meist aus dem antiken Akanthus hervorgegangen; ihre Rankenwindungen folgen den römischen Vorbildern, und wie diese nehmen sie gerne ihren Ursprung von Medaillons, von Vasen, von Tieren, Genien oder anderen Motiven klassischer Art. Nackte Kinder, gelegentlich zierliche Tiergestalten treiben darin ein anmutiges Spiel. Kaum daß bei den ältesten dieser zweiten Generation, einem Albrecht

Altdorfer oder Daniel Hopfer und seinen Brüdern, noch eine Reminiszenz der Gotik nachtönt. Hier und da findet sich, daß sie die alten Ornamentstiche Israel von Meckens mit gotischem Laub kopieren, häufiger aber sind es italienische Stiche, welche sie wiedergeben. Es lebt in manchen ihrer Arbeiten noch ein Stück mittelalterlicher Phantastik, aber es hat italienisch antikisierende Form angenommen. Hieronymus Hopfer ist nicht schön oder geschmackvoll in seinen Erfindungen oder Kopien; er liebt oder zeichnet garstige dicke Weiber, häßliche Fratzen, widerwärtig zusammengesetzte Tierbildungen, aber seine Motive und Elemente gehören der Renaissance. Auch das wenige, was an die vorausgegangene Epoche erinnert, ist bei den jüngeren Mitgliedern dieser Generation verschwunden. Die eigentlichen Kleinmeister, die beiden Beham, Bartholomäus und Hans Sebald, Heinrich Aldegrever der Münsteraner, Georg Penctz, der Nürnberger Genosse der beiden Beham, Hans Brosamer, Jacob Bing, Franz Brun u. a., deren Blütezeit in die Jahre von 1530 bis 1550 fällt, leben und arbeiten vollständig im Geiste und in den Motiven der italienischen Renaissance, wenn es auch schon möglich ist, in denselben einen gemeinsamen deutschen Charakterzug zu erkennen.



38. Füllstück von Heinrich Aldegrever. Kupferstich.

Mit der dritten Generation der deutschen Renaissancekünstler, welche der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts angehört, ändert sich schon der Charakter und weicht merklich ab von der italienischen Art. Zwar die Hauptmeister auf dem Gebiete der ornamentalen Kunst, die Nürnberger Jost Amman und Virgil Solis, schließen sich noch eng an ihre Vorgänger an, insbesondere der letztere, der mit äußerst fruchtreichem Talente für Goldschmiede und Juweliere eine Fülle reich verzierter und schön geformter Gefäße und Schmuckgegenstände erfand und als gewandter Figurenzeichner für mannigfache Verwendung eine Reihe Bildchen mit Jagden und sonstigen Lebensszenen zeichnete und in Kupfer stach. Den gleichen Dienst leistete Jost Amman mit seinen allegorischen Bildchen, seinen Kostümfiguren und Wappenzeichnungen den Glasmalern und anderen Gewerben, da sie selber wenig mehr im stande waren, künstlerisch zu erfinden. Aber während diese Künstler am Erlernten festhalten und Formen und Motive der Renaissance weiterführen, tritt ihnen schon eine andere Ornamentations-

weise zur Seite, welche bereits zum kommenden Barockstil hinführt. Dies ist das sogenannte „geschweifte“ Ornament, wie es damals hieß.

Das geschweifte Ornament ist aus den antiken Voluten herzuleiten in Verbindung mit der Neigung der Renaissance, Architekturverzierungen wie Ranken und Laub spiralig zu winden. In der neuen Form aber ist es wie ein ganz neues Element; es sieht aus wie Leder, dessen Ränder ausgeschnitten, in Rollen umgelegt und so erstarrt sind, oder wie Riemen, die verschlungen, in Öffnungen durcheinander gesteckt und ebenfalls gebogen und gerollt worden. Es beginnt in dieser Weise als Cartouchen, als Randverzierung um kleine Bilder, als Rahmen, sei es gezeichnet, sei es in Holz geschnitten, und ist nach Art und Ursprung ein wesentlich plastischer Schmuck. Alsbald aber findet es solchen Beifall, daß es auch als Flächenornament alle möglichen Gegenstände verzieren muß und ebenso Füllstücke überdeckt, wie es Bilder umrahmt und selbst Säulen umzieht. Es erscheint also in der Architektur, in bloß gezeichneten Bildern, in Stich und Holzschnitt, wo seiner anscheinend höchst unsoliden und brechlichen Natur keine Grenze gesetzt ist, in Metallarbeiten, ganz besonders auch in der Marketerie des Holzmobiliars. Der Entstehung und Anwendung nach wesentlich nordwärts der Alpen zu Hause, ist es zwar nicht allein deutsch, denn in England bildet es einen Hauptcharakterzug des Elisabethstils, aber es hat doch nirgends üppiger geblüht als eben in der deutschen Kunst. In Deutschland erschien auch im Jahre 1599 zu Köln ein eigentliches „Schweifbuch“, gezeichnet und radiert von Ebelmann, welches eine Fülle solcher Ornamente zu beliebiger Verwendung enthält und dieselben allen Schreinern, Tapezierern, Goldschmieden u. s. w. widmet.

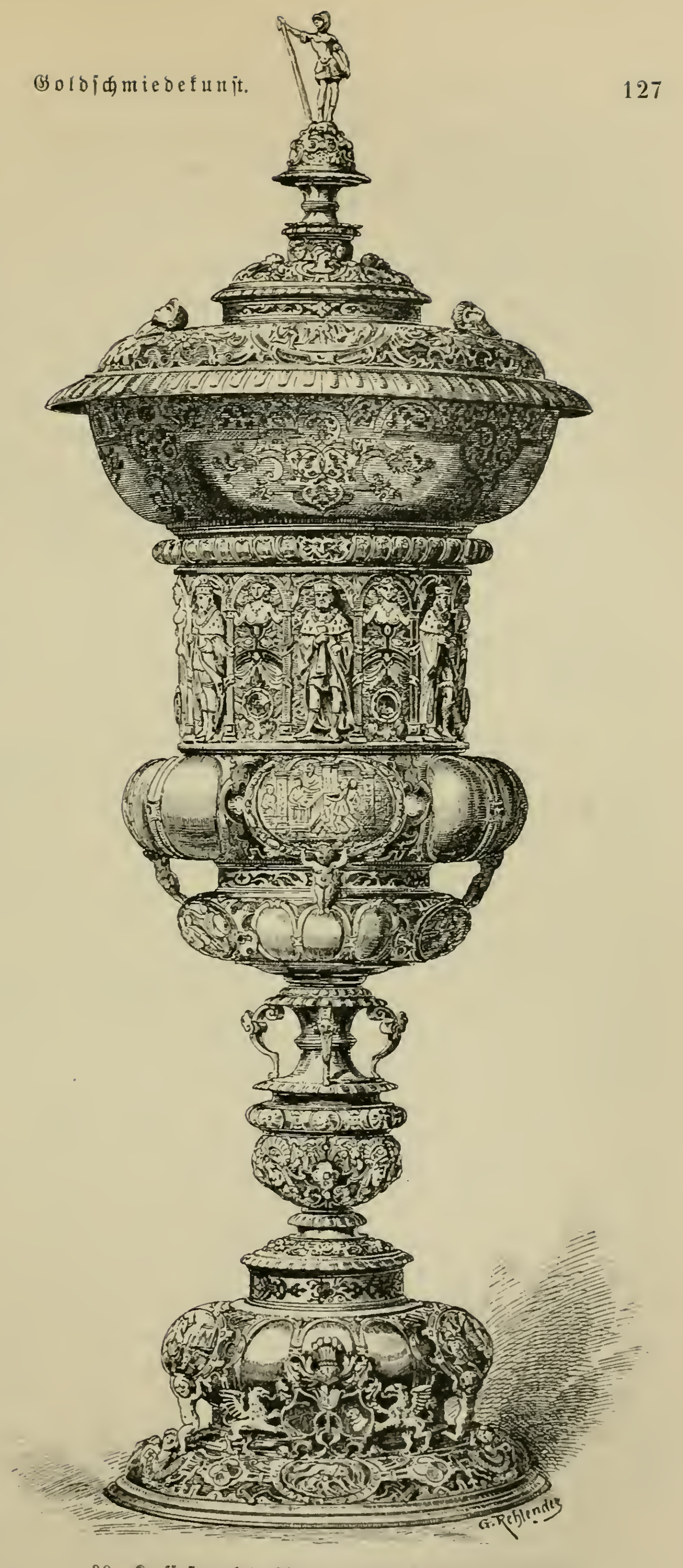
Eine andere Tendenz, welche die Kunstindustrie mit der Architektur in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts teilt, scheint dem Charakter des geschweiften Ornaments zu widersprechen, doch führt auch sie der Barockzeit entgegen. Dies ist ein überall hervortretendes, gewissermaßen gelehrtes Bestreben, die Architekturformen des Altertums in ihrer Reinheit zu erkennen und anzuwenden, ein Bestreben, das um diese Zeit eine ganze Litteratur über die fünf Säulenordnungen hervorrief. Und zwar war diese von Radierungen, Stichen, Holzschnitten begleitete Litteratur nicht bloß den Architekten gewidmet, sondern sie empfiehlt sich ausdrücklich den Schreinern, Tapezierern, Goldschmieden, überhaupt allen denen, welche im Gewerbe mit Konstruktionen oder sonst architektonischen Elementen zu thun haben. Die Folge war, daß darüber das Kunstgewerbe seine Freiheit verliert, daß die Phantasie zu kurz kommt und eine Menge reiner Architekturmotive Geräte und Gefäße verzieren oder gestalten, welche mit ihnen nichts zu thun haben und nur dienen, die Formen zu versteifen, sie arm und trocken zu machen. Am meisten hat darunter das Mobiliar zu leiden gehabt.

Geht auch hierin die Kunstindustrie der Barockzeit entgegen, so sucht sich anderseits die Phantasie der Ornamentisten für diese Trockenheit und Steifheit zu entschädigen, indem sie das geschweifte Ornament mit äußerster Willkür bis zur Verkennung seines Ursprungs behandelt, und zugleich, ausgehend von der antiken Wanddekoration, ihre Elemente und Motive sinnlos zusammenstellt und so ihnen den heutigen Sinn des Grotesken verleiht, den sie im Anfange nicht gehabt haben. Auch diese Richtung hat eine besondere Litteratur von „neuen Groteskenbüchern“ hervorgerufen. Sie gehört aber schon der nachfolgenden Periode der Barockzeit, dem siebzehnten Jahrhundert, an.

Vielleicht ist es die Goldschmiedekunst — wir lassen in der Betrachtung des Einzelnen dieselbe wiederum den Anfang machen —, welche sich am längsten gegen den hereinbrechenden Geist der Barocke gesträubt hat. Wie sie mit am ersten dem neuen Stile sich beugte, so hat sie noch in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts Gegenstände geschaffen, die alle Züge und Eigenschaften der besten Zeit der Renaissance an sich tragen. Es war eine schöne Zeit für die Goldschmiedekunst, das sechzehnte Jahrhundert. Der vermehrten Zufuhr von Edelmetallen aus der jüngst entdeckten neuen Welt, von Edelsteinen und Perlen, welche nun vermöge des Seeweges Indien in steigendem Maße lieferte, diesem wachsenden Reichtum kam eine Lust an kostbaren Gegenständen, ein ausgebildeter Kunstgeschmack und eine vielseitige Technik entgegen. Die deutschen Städte erfreuten sich eines wachsendes Wohlstandes, es gab Sicherheit und Recht im Innern, die Zünfte zählten die höchste Zahl der Meister und Gesellen und der Verkehr nach außen hatte sich zum Welthandel herausgebildet. Die Schätze der neuen Welt gelangten nicht am wenigsten nach deutschen Landen.

Dieser Zustand der Dinge kam der Goldschmiedekunst vor allem zu gute. Man sieht es den Menschen der Zeit an, wie sie sich an Schmuck und edler Arbeit erfreuen. Sie verzieren Hut und Barett mit Medaillons und Juwelierarbeit; sie behängen Hals und Brust mit goldenen Ketten, tragen Ringe in Unzahl, und Gürtel, Schwert und Dolch sind mit aller Kunst des Goldschmieds verziert. Die Frauen thun all desgleichen, hängen noch Schmuck in Ohr und Haar und besetzen ihre Kleider, was übrigens auch den Männern nicht fremd bleibt, mit einer Fülle des reichsten Edelsteinschmuckes, eine Sitte, die bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts in fortwährender Steigerung begriffen ist. Und wie die Menschen selber sich mit den Werken des Goldschmieds und des Juweliers bedecken, so füllen sich mit ihnen die Wohnungen, die Schatzkammern, die Schmuckkasten in Haus und Palast. Was davon heute noch erhalten ist — und die Museen sowie die Schatzkammern von Wien, München und Berlin, das grüne Gewölbe in Dresden, die Sammlungen Rothschild und zahlreiche andere Privatsammlungen sind glücklicherweise noch voll von den Werken der deutschen Goldschmiedekunst im Zeitalter der Renaissance — was noch erhalten, ist völlig geeignet, uns einen hohen Begriff sowohl von der Vollendung der Kunst, von der Reinheit des Geschmacks wie von der Menge und dem Reichtum der Gegenstände zu geben. Und doch würde man irren, zu glauben, es sei uns alles Vorzügliche oder auch nur das Beste aus dem ganzen Jahrhundert erhalten geblieben. Im Gegenteil, wenn man die gleichzeitigen Nachrichten von damals berühmten Meistern und ihren Werken liest, wenn man die in den Archiven noch zahlreich aufbewahrten Schatzinventare vornehmer Familien durchblickt, Inventare mit Hunderten von Gegenständen, von denen auch nicht ein einziges Stück bis auf die Gegenwart gekommen ist, so überzeugt man sich alsbald, daß wir nur Reste, im Verhältnis schwache Reste von der Goldschmiedekunst der deutschen Renaissance besitzen. Veränderter Geschmack, Kriegesnot, Verarmung der Familien, das Sinken der Städte im siebzehnten Jahrhundert haben alles, was Metallwert hatte, in die Münze gesendet oder in alle Welt zerstreut. Wenn die Nürnberger Patrizierfamilien noch vieles bis in die jüngste Zeit sich bewahrt hatten, so bildet das eine Ausnahme; was sie heute noch besitzen, das besaßen einst viele Familien in vielen Städten und Schlössern; es ist alles den Weg der Not gegangen.

Wenn man die erhaltenen Gegenstände der Goldschmiedekunst mit Hilfe ihrer Zeichen und Marken nach der Herkunft befragt, so sind es weitaus die meisten, welche sich als Augsburger und Nürnberger Arbeit zu erkennen geben, und wir haben auch von ihren Meistern durch Paul von Stetten über Augsburg, durch Neudörffer und Doppelmayr über Nürnberg ausführliche Kunde. Aber in vielen anderen Städten, so in Köln, Straßburg, Mainz, Lübeck, Wien, Prag, München, Dresden blühte gleicherweise die Goldschmiedekunst. Namen von Meistern sind aus Urkunden und Zunftrollen überaus zahlreich an das Licht gebracht und mehr noch darin zu finden, nur in einzelnen Fällen aber ist es bis jetzt möglich gewesen, einem bestimmten Meister auch ein bestimmtes erhaltenes Werk als seine Arbeit zuzuweisen. Nennen wir die Städte, so ist



39. Kurfürstenpokal; Silber. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

zugleich auch derjenigen zu gedenken, welche durch ihre Kunstliebe die schönen Arbeiten hervorgerufen haben. Und hier stehen obenan die Mitglieder des Hauses Habsburg, deren Zeit noch in diese Periode fällt, die beiden Kaiser Maximilian II. und Rudolf II. und Ferdinand von Tirol, der Gründer der Ambraser Sammlung, die bayrischen Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V., mit denen reichsstädtische Familien, wie die Fugger und die Welser in Augsburg und die Nürnberger Patrizierfamilien, wetteiferten. Überhaupt war es in dieser Epoche der Laienstand, welcher die Geistlichkeit in der Begünstigung der Goldschmiedekunst ablöste, so sehr, daß, was noch an schönen Kunstarbeiten für die Kirche gemacht wurde, meist Stiftung von seiten der Weltlichen war. Beispiele dessen sind unter anderem die wundervollen Goldschmiedarbeiten der Rudolfinischen Zeit in der kaiserlichen Burgkapelle zu Wien.

Alle die genannten Städte zählten ihrer Zeit berühmte Goldschmiede, Namen, von denen freilich wenige noch heute einen Klang besitzen. Der erste unter ihnen ist wohl der Nürnberger Wenzel Jamnitzer, ein Wiener von Geburt, dort geboren 1508, dann nach Nürnberg gekommen, hier 1543 Meister geworden und hernach als angesehener Bürger zu mancherlei Ehrenstellen befördert, bis er mit dem Titel eines Goldschmieds der kaiserlichen Majestät im Jahre 1588 an dieser Stätte seines Wirkens aus dem Leben schied. Er war ein großer, vielseitiger und erfindender Meister, der seine eigenen Wege ging und seiner Kunst, wie wir noch sehen werden, neue Seiten abgewann. Er arbeitete für die Stadt Nürnberg den berühmten Merkelschen Tafelaufsatz, der sich jetzt im Besitz der Familie Rothschild in Frankfurt befindet. Einen Pokal von seiner Hand besitzt der deutsche Kaiser, einen anderen die Familie des Grafen Zichy in Pest; ein gewaltiger Tafelaufsatz, ein Lustbrunnen, wie er genannt wurde, den er auf Bestellung Kaiser Maximilians II. begann und für seinen Nachfolger vollendete, sein Hauptwerk, wie es scheint, ist leider zu Grunde gerichtet, vermutlich eingeschmolzen worden. Es ist ihm ergangen, wie seinem großen italienischen Genossen Benvenuto Cellini, dessen zahlreiche Goldschmiedarbeiten fast gänzlich verschwunden sind. Nur ein paar Stücke beider sind übrig von der arbeitsvollen Thätigkeit eines langen Lebens, ein Beweis, wie wenig die Annahme richtig ist, daß uns das Meiste und das Beste aus dieser Epoche erhalten sei.

Mit Wenzel Jamnitzer arbeitete sein Bruder Albrecht, und ihnen folgte sein Neffe, des letzteren Sohn Christoph Jamnitzer, der mit seinen späteren Arbeiten, so mit seinen in Kupfer gestochenen Grotesken aus dem Jahre 1610, schon stark in die Barockzeit hinüber geht. Von ihm befindet sich in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien eine gewaltige Prunkschale von vergoldetem Silber aus dem Jahre 1604, mit gepunzten Verzierungen auf dem Rande und mit Figuren in der Mitte, welche, in Hochrelief getrieben, den Triumph Amors darstellen. Auch ein Matthias Wenzel wird genannt als kaiserlicher Goldschmied. Heute ist der Name eines anderen Nürnberger Goldschmiedes, des Hans Pezolt (1551—1633), wieder zu Ehren gekommen, dessen Marke, einen Widderkopf, man auf verschiedenen schönen Pokalen entdeckt hat. Zur selben Zeit blühte Paul Flynt, welcher erst in Wien, dann in Nürnberg arbeitete und eine Anzahl Gefäßkompositionen in Stichen mit gepunzter Manier hinterlassen hat.

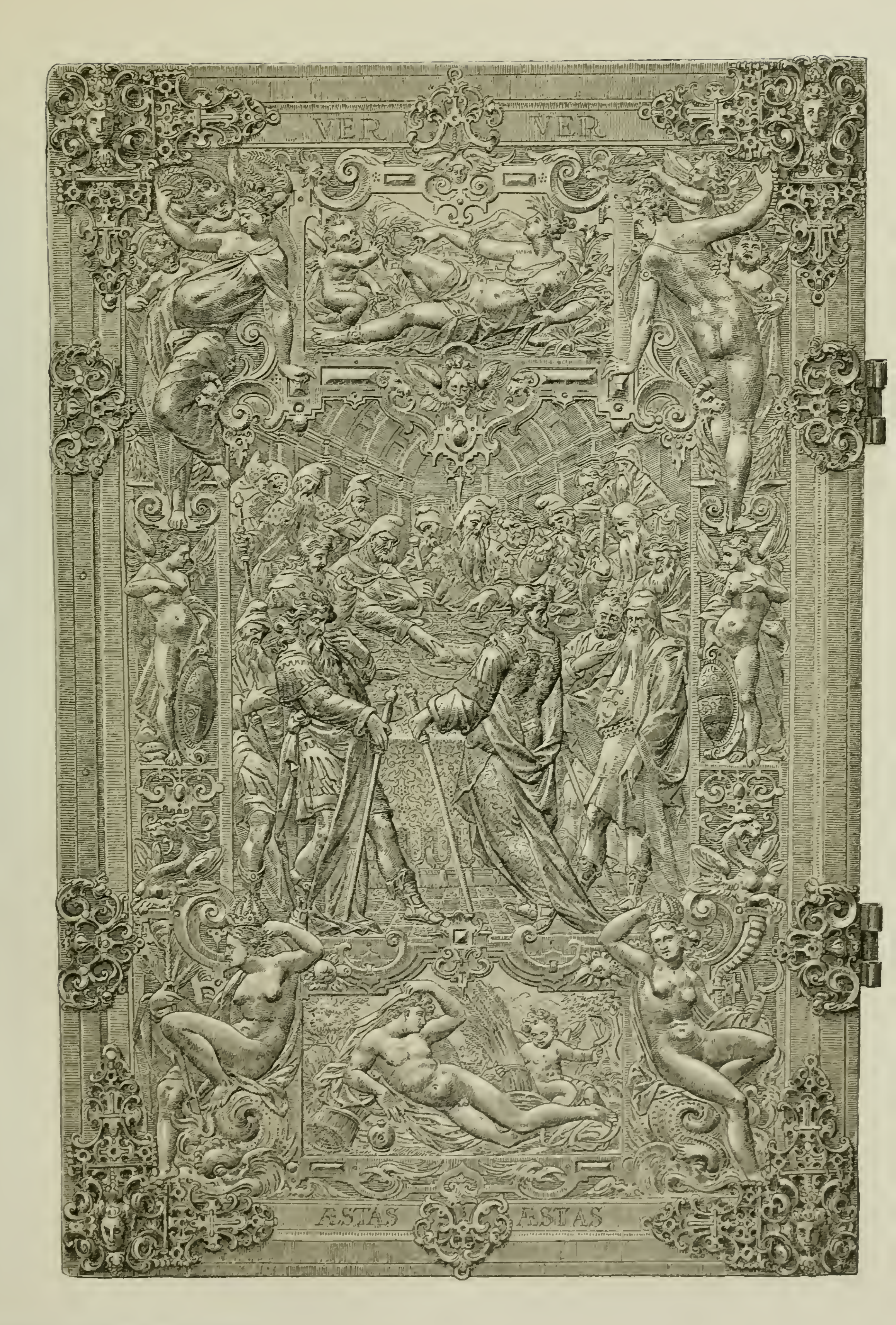
Die Söhne eines anderen Nürnberger Goldschmiedes, des Hans Lenker, übersiedelten nach Augsburg, wo die Goldschmiedekunst einen weiten Export betrieb. Die Brüder





Deckel eines Pontificale und eines Missa

Im Besitz des Grafen von Fürstenberg-Herdringen. 1



In Silber getriebene Arbeiten von Eisenhoidt.
[G]alvanoplastischen Kopieen im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.



Lenker arbeiteten mit an dem berühmten pommerschen Kunstschrank, von dem noch die Rede sein wird. Balduin Drentwett arbeitete für den Münchener Hof, andere wurden insbesondere von Kaiser Rudolf beschäftigt; unter diesen David Attemstetter, dessen Vater Andreas Attemstetter, ein Friese von Geburt, aus Italien nach Bayern gekommen war und sich dann in Augsburg niedergelassen hatte, wo er im Jahre 1591 starb. Wie der Vater als Wachsbossierer — von seinen reizenden Medaillonporträts befinden sich einige im österreichischen Museum —, so zeichnete sich der Sohn durch seine Emailarbeiten aus. In München war es insbesondere der Hofmaler Hans Mielich, welcher Schmuck und Geräte für die Goldschmiede und Juweliere zeichnete; dann Hans Reimer, ein geborener Mecklenburger, der in München als Goldschmied lebte, und sein Sohn Lucas. In Prag versammelte Kaiser Rudolf eine ganze Schar von Goldschmieden, die er aus Augsburg, Nürnberg, ebenso aber auch aus Italien herbeizog. Aus dem Norden Deutschlands sei nur der jüngst wieder zu Ruhm gekommene Westfale Anton Eisenhoidt genannt, ein Kupferstecher und Goldschmied, der in Italien gelernt und gearbeitet hatte, dann gegen das Jahr 1590 in seine Heimat zurückkehrte und hier insbesondere von den Grafen von Fürstenberg beschäftigt wurde. Im Besitz dieser Familie haben sich noch eine Anzahl Silberarbeiten seiner Hand erhalten, ein Weihwasserkessel und Sprengwedel, ein Kelch, ein Kruzifix, ein paar Buchdeckel und ein Weihrauchgefäß, reiche Kompositionen von überaus schöner Arbeit, aber auch manierierter Erfindung und Zeichnung.

Die Aufgaben, welche in dieser Zeit Sitte, Brauch und Luxus der Goldschmiedekunst stellten, waren ebenso zahlreich wie verschieden, und zwar nach beiden Richtungen, für Gefäße wie für Schmuck. Der meisten Gunst erfreute sich das Trinkgefäß und gewiß nicht allein um der Kunst willen, sondern auch, weil die Trinklust zu keiner Zeit in größerer Blüte stand. Zahllose Trinkgefäße, meist von vergoldetem Silber, von den verschiedensten Formen sind uns aus dem sechzehnten Jahrhundert erhalten geblieben, reich gegliederte Pokale, breite Krüge, niedere wie schlanke Becher, hohe Kannen. Wenn Deutschland sich vor allen Ländern durch seine Fähigkeit zum Trinken auszeichnete, mag man sie nun eine Tugend oder ein Laster nennen, so hat seine Kunst auch in den Trinkgefäßen eine Fülle herrlicher Arbeiten geschaffen, mit denen kein anderes Land den Wettstreit bestehen kann (Abb. 39).

Obenan nach dem Werte und der Schönheit ihrer Formen stehen die aus Gefäß, Ständer und Fuß gebildeten, oft auch mit einem Deckel versehenen Pokale, die sich durch die Mannigfaltigkeit und den Reichtum des Profils, durch die Feinheit und Schönheit der Arbeit, oftmals auch durch ihre kolossale Größe, wie der merkwürdige sogenannte Landschade in Graz, auszeichnen. Eine unerschöpfliche Phantasie und Erfindungsgabe zeigt sich in der Art, wie die Künstler die Grundform stets anders und neu zu gestalten wissen. Die Verzierung besteht in getriebenem wie graviertem Ornament, in figürlichen Szenen mythologischen, allegorischen, auch wohl biblischen und historischen Gegenstandes, welche in flachem Relief das Gefäß umziehen. Den Deckel schmückt gewöhnlich eine kleine Figur auf der Spitze, später auch wohl ein Blumenbouquet. Ebenfalls eine Figur, z. B. ein Atlas tragender Herkules, tritt zuweilen an die Stelle des Ständers, oder eine weibliche Gestalt mit der Gebärde des Tragens. In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wird auch das

Gefäß oftmals in besonderer Weise ersetzt. So waren die Kokosnüsse dafür beliebt, deren Oberfläche gleichfalls mit figürlichen Szenen in flachem Relief verziert war, oder es war ein mit Silberspangen überzogenes Straußenei, am häufigsten aber die von einem silbernen Triton oder einer Nereide getragene Nautilusmuschel. Solche mit Silber montierte, zu Trinkgefäßen eingerichtete Nautiluspokale sind oftmals Schmuck und Stolz der Sammlungen.



40. Silberkanne.
Frankfurt a. M.; Schatz des Freiherrn von Rothschild.

Eine plumpere, im Grunde unedle Form repräsentiert der Deckelkrug, der Bierkrug in Silber, ein abgestumpfter Kegel, den die Verzierung erst zu einem Kunstwerk machen muß, da sein Profil keinen Reiz bietet. Auch er wird mit figürlichem und ornamentalem Schmuck in getriebener Arbeit umgeben, und was ihn oftmals auszeichnet, ist ein schön geschwungener Henkel in Gestalt einer Sirene, einer Schlange, auch wohl eines Satyrs. So einfach die Form ist, so haben doch die Goldschmiede des sechzehnten Jahrhunderts auch hieraus ein Kunstwerk zu machen gewußt. Ebenso einfach erscheint die cylindrische Becherform, von der sich in Ungarn zahllose Beispiele aus siebenbürgisch-deutschen Werkstätten erhalten haben. Auch dieser Form, deren Zierde am häufigsten in Gravierung besteht, wußte man eine gewisse Grazie zu geben, indem man sie nach der Mitte zu in leichtem Schwunge verjüngte. Das verstand schon die gotische Epoche, die Renaissance ließ aber die eigentümlichen drei Füße hinweg, welche die Folgezeit wiederum durch drei Kugeln ersetzte.

Die Form der Kannen, d. h. der Gießgefäße für Wein und andere Flüssigkeiten (Abb. 40), ist zweierlei, entweder sind es höhere oder niedere Gefäße mit Henkel, Deckel und langer Ausgußröhre, eine dem Mittelalter wohlbekannte Grundform, oder



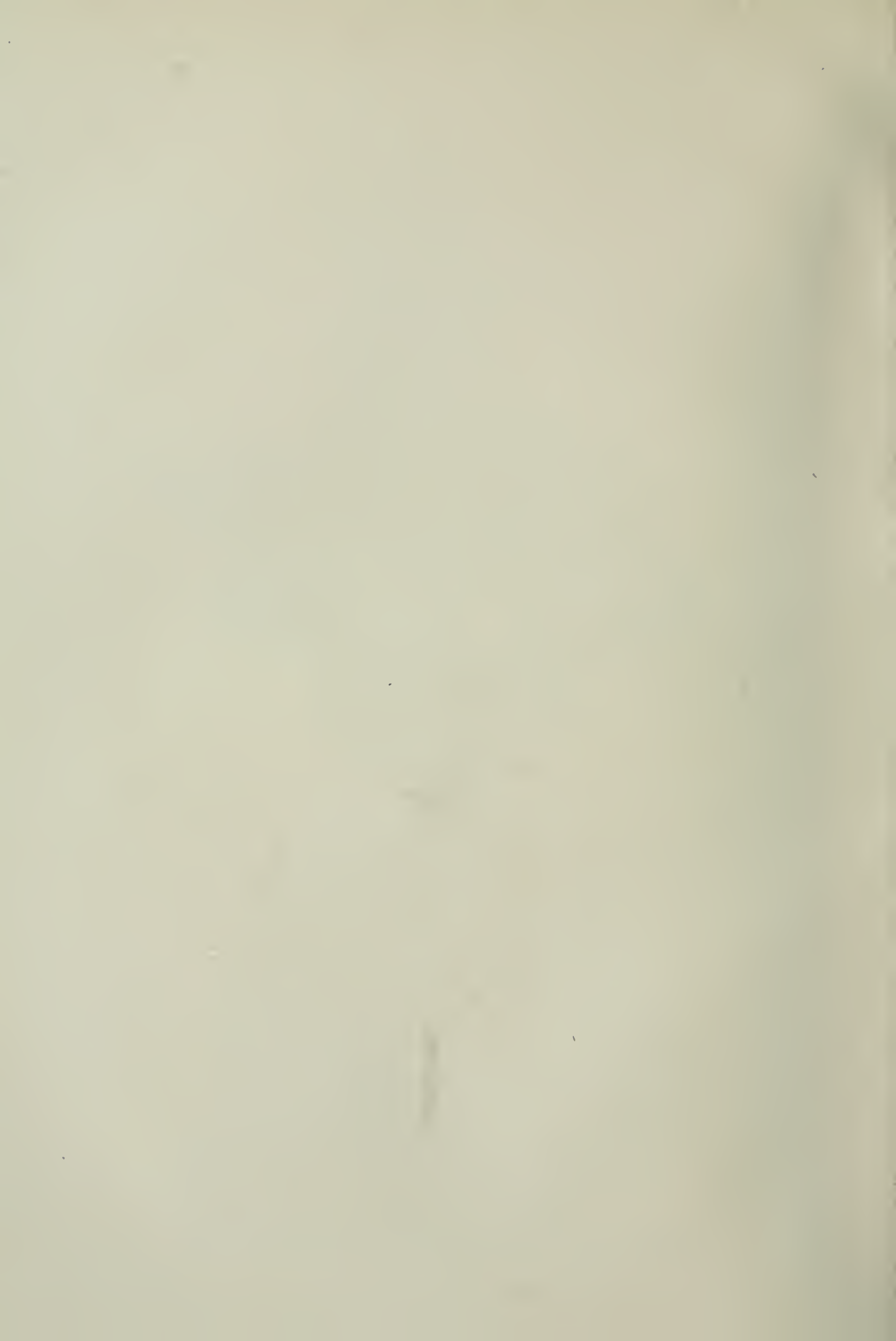


Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer.

Frankfurt a. M., Schatz des Freiherrn von Rothschild.



Gebuckelter Renaissance-Pokal aus dem Lüneburger Ratsschatz; Silber.
Berlin, Kunstgewerbe-Museum.



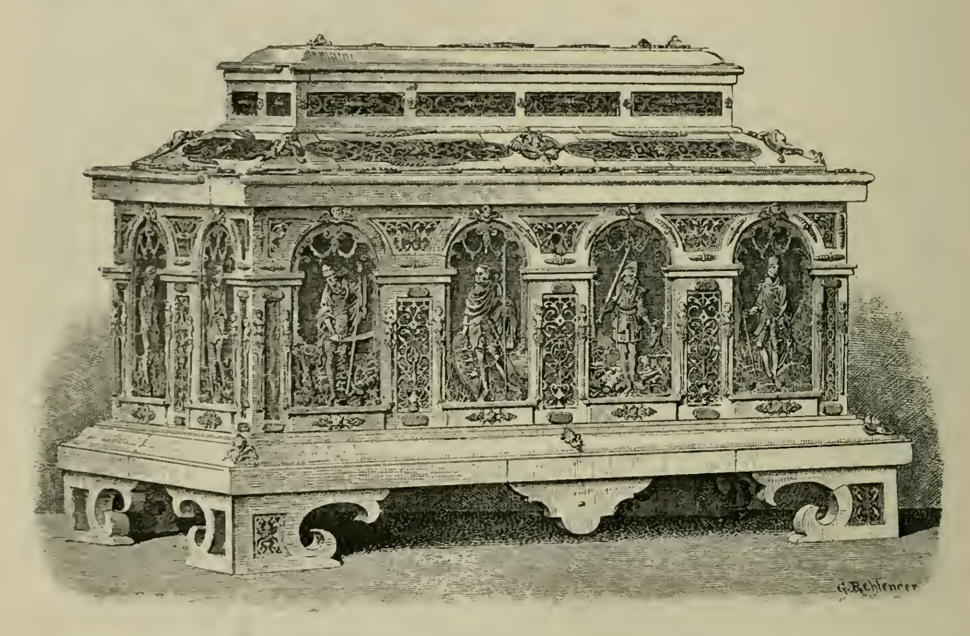
es ist eine Henkelvase mit weiter Mündung und schnabelförmigem Ausguß nach antiker Art. Diese zweite Form, die eigentliche Renaissanceform, ist auf italienische Vorbilder zurückzuführen; italienische Künstler haben sich Mühe gegeben, sie geometrisch zu konstruieren. In Deutschland wurde sie insbesondere zu den Taufkannen verwendet und dem entsprechend verziert. Es kam dann auch eine große Schale oder Schüssel hinzu mit medaillonförmigen biblischen Darstellungen in getriebenem Relief. Ein sehr schönes Beispiel solcher Taufkanne samt Schüssel, beste deutsche Arbeit etwa vom Jahre 1550, hat sich im Besitz des Grafen Herberstein in Graz erhalten, ein anderes aus etwas späterer Zeit in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien.

Solche Schüsseln oder Schalen sind flach, ohne Fuß, mit breitem Rand. Andere giebt es, die fast pokalartig auf Fuß und Ständer gestellt sind. Mehrere dieser Art, zum Teil mit starken gotischen Reminiszenzen, zum Teil rein im Stil der Renaissance, befinden sich in dem bereits erwähnten Schatz des Lüneburger Rathauses, der jetzt eine der schönsten Zierden des Berliner Kunstgewerbemuseums bildet. Die gewaltigen Trinkgefäße und Frucht- und Konfektschalen, welche als Tafelaufsätze zu dienen hatten, stolze Zeichen einer einst blühenden Goldschmiedekunst in dem heute wenig genannten Lüneburg, sie bieten noch ein anderes Interesse. Nirgends kann man so gut den Übergang der Goldschmiedekunst aus der Gotik in die Renaissance verfolgen, wie grade an ihnen. Insbesondere die Umwandlung, welche die gebuckelte oder „knorrechte" Verzierungsweise der Gotik im sechzehnten Jahrhundert erfuhr, läßt sich an ihnen klar ersehen; man sieht, wie die schräg umlaufenden gespitzten Buckeln sich in einen regelrechten Kranz von Halbkugeln oder Kugelabschnitten verwandeln, welche mit für das Profil verwendet werden. Aus dieser Umwandlung geht in weiterem Verfolg, aber erst gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts jener schlanke Pokal mit dem Gefäß einer Ananas oder eines Pinienzapfens hervor, der gewöhnlich sich als Arbeit aus der Stadt Augsburg, deren Wappenzeichen er zugleich vorstellt, kenntlich macht. Diese Pokale gehören aber meist schon dem siebzehnten Jahrhundert an.

Der eigentliche Tafelaufsatz in beliebig erdachter Gestalt, wie ihn das fünfzehnte Jahrhundert liebte, nur als eine Zierde der Tafel ohne weitere Bestimmung, war nicht mehr die Liebhaberei des sechzehnten Jahrhunderts. Das Trinkgefäß in allen seinen Formen dominierte und wurde eben mit dem Zwecke einer Tafelzierde in kolossaler Gestalt geschaffen. Auch das Trinkhorn erfreute sich nicht der gleichen Beliebtheit, nur die Gestalt des Schiffes blieb als Trinkgefäß wie als Tafelzierde. Von allen Tafelzierden, die uns aus dem sechzehnten Jahrhundert geblieben, hat die berühmteste und schönste auch im allgemeinen die Form eines Pokals, aber nicht seine Bestimmung; sie ist eben nur ein Schmuck. Das ist der berühmte Merkelsche Tafelaufsatz, so genannt, weil er lange im Besitz dieser Nürnberger Familie war, von welcher er an das Haus Rothschild in Frankfurt verkauft wurde. Ein Werk Wenzel Jamnitzers, war er etwa um 1549 für die Stadt Nürnberg vollendet worden.*) Wie gesagt, baut er sich auf in den Konturen eines Pokals in der Höhe etwa von einem Meter. Auf einem schlanken Fuß steht eine weibliche Figur und hält auf dem Kopfe

*) Abgebildet bei Luthmer a. a. O. Bucher, Techn. Künste II. 327.

mit gehobenen Händen eine Schale oder einen Korb, in dessen Mitte wieder eine mit Blumen gefüllte Vase steht. Die Figur stellt die Mutter Erde dar und das Gefäß soll ihre Gaben enthalten. Daher sind Fuß, Korb und Vase umgeben oder gefüllt mit einer üppigen Menge von Gräsern und Blumen, zwischen denen sich kleines Getier bewegt. Das Material ist vergoldetes Silber, verschiedentlich hier und da mit Email gefärbt. In diesem ganz naturalistischen Beiwerk von Blumen, Pflanzen und Insekten, welche letzteren selbst über der Natur abgeformt sind, besteht die Neuerung von Wenzel Jamnitzer, deren schon oben gedacht worden. Andere sind dann seinem Beispiel gefolgt, und es wird gelegentlich von diesem oder jenem Goldschmied versichert, daß er sich darin ausgezeichnet habe.



41. Elfenbeinkästchen mit Silberfiguren. Brixen, Domschatz.

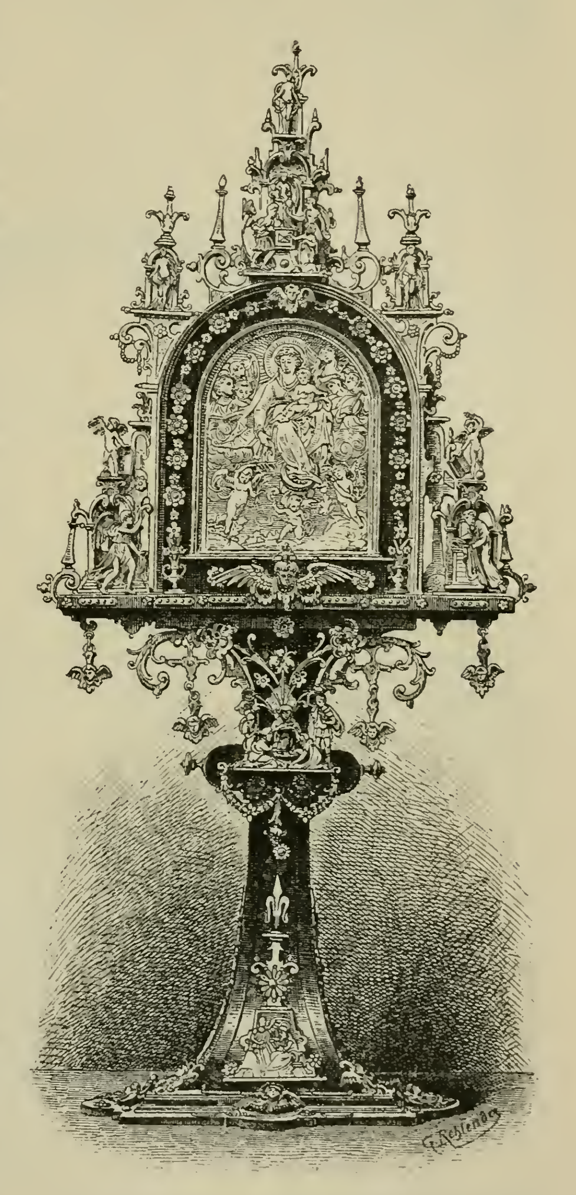
Bilden Tafel und Kredenz diejenige Stätte im Hause, welche die Goldschmiedekunst vorzugsweise auszustatten hatte, so war sie doch keineswegs die einzige. Sie lieferte reich verzierte Uhren, Standuhren in Turmform oder mit Kuppeldach, Toilettengerät, Schmuckkästchen, davon wir eines von Elfenbein mit Silberfiguren, eine Augsburger Arbeit, die im Domschatz von Brixen sich erhalten hat, in Abbildung mitteilen (Abb. 41); sie schaffte Geräte und Instrumente verschiedener Art, Leuchter und Kandelaber, wie das wohlhabende Haus deren bedurfte. Mit Vorliebe verband sich die Goldschmiedekunst auch mit anderen Kunstgewerben, so insbesondere zur Ausschmückung jener sogenannten Kabinette oder Kunstschränke, welche, mit Fächern und Schiebläden mannigfach ausgestattet, meist aus Ebenholz gebaut und mit Elfenbein- und Metallarbeiten verziert, seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eine vorzügliche Liebhaberei des vornehmen Hauses wurden. Zu ihrem Schmuck und zu ihrer Ausstattung half nun auch der Goldschmied, teils mit Figürchen, teils mit zierlichen





Der Pommersche Kunstschrank. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Reliefs. Das bedeutendste Werk dieser Art ist der sogenannte pommersche Schrank, welcher sich jetzt in Berlin im Kunstgewerbemuseum befindet. Der Augsburger Philipp Hainhofer ließ ihn in dieser Stadt für Herzog Philipp II. von Pommern machen, dem er, die Arbeit einer Reihe von Jahren, 1617 übergeben wurde. Eine Schar von Künstlern, die noch der Epoche der Renaissance angehören, hatte an ihm gearbeitet, so die Attenstetter, Achilles Langenbucher, Matthias Wallbaum, die Lencker u. a. Die ganze Vorderseite ist mit Silberarbeiten bedeckt, mit Email, Steinen und Elfenbeinschnitzereien, während sich im Inneren eine Unzahl kleineren aus Silber gearbeiteten Gerätes befindet. Als Erbstück kam er von den hannoverschen Herzogen an die preußische Königsfamilie. (Siehe unsere Abbildung.)



42. Miniaturaltärchen von Matthias Wallbaum. Silber.

Wie für das Haus, so hatte die Goldschmiedekunst auch immer noch für die Kirche zu sorgen, wenn auch kaum mehr in demselben Maßstabe wie früher. Der Protestantismus mit seinem geringen Bedürfnis nach Schmuck und Gerät hatte der Goldschmiedekunst einen großen Teil ihres Arbeitsgebietes entzogen.

Dennoch sind auch für die Kirche eine große Anzahl Gegenstände neu entstanden, die uns erhalten sind und um ihrer Eigentümlichkeit willen nicht unerwähnt bleiben können. Es ist schon der Gefäße und Geräte Anton Eisenhoidts im Fürstenbergischen Besitz gedacht worden, mit Figuren reich verzierte Gegenstände, mit Figuren, deren Zeichnung an die Schule und Nachfolger Michelangelos erinnert, zugleich an die Manier jener späten Niederländer, welche ihre Kunst an der gleichen Quelle in Italien sich geholt hatten. Von einer ganz anderen Art ist eine Reihe wundervoller Arbeiten, die sich aus Rudolfinischer Zeit im Schatz der kaiserlichen Burgkapelle zu Wien

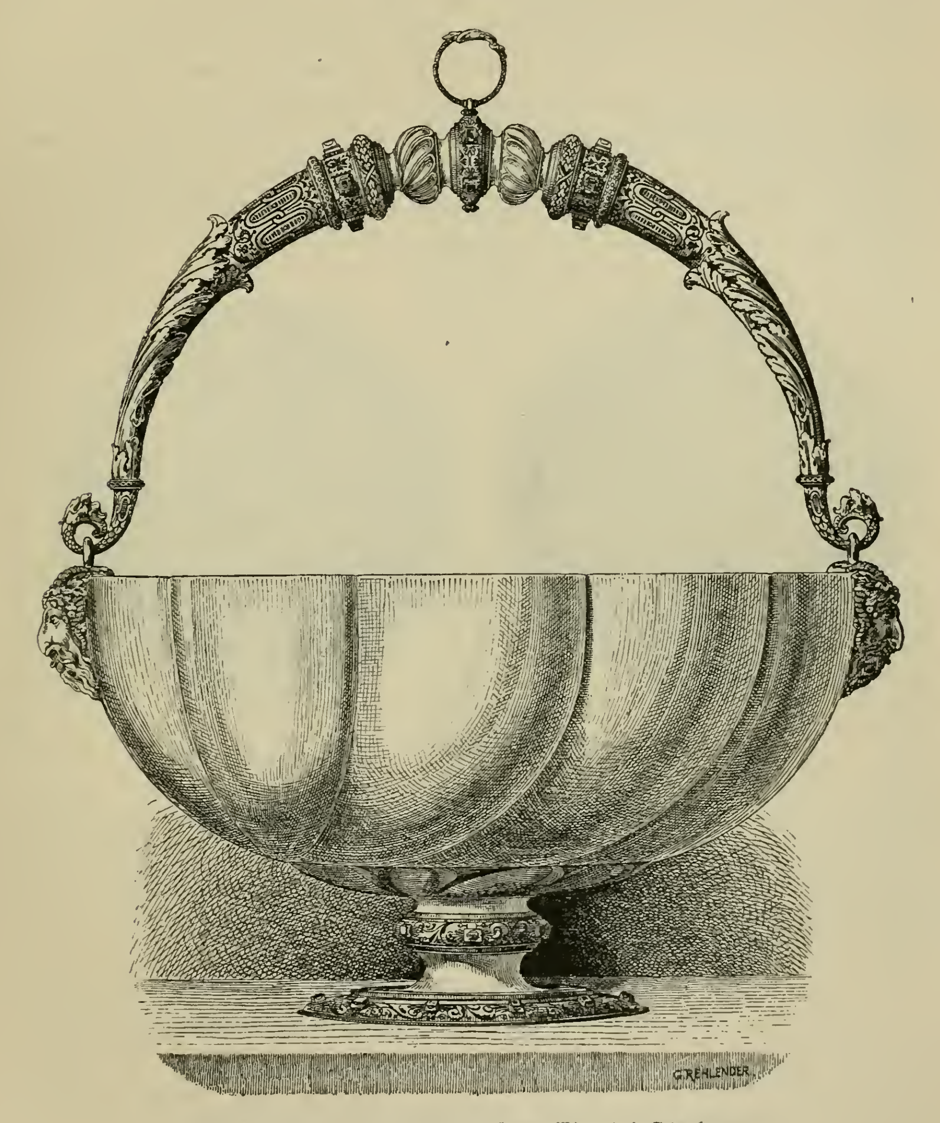
erhalten haben, Altärchen, Reliquiarien, Kännchen, Relieftafeln, Heiligenfigürchen u. a. — teils wohl Prager Arbeit von den Künstlern Kaiser Rudolfs, teils anderswo auf seine Bestellung entstanden. Wir teilen daraus in Abbildung ein überaus zierliches Miniaturaltärchen von Silber mit, vermutlich ein Werk des Augsburgers Matthias Wallbaum, dem auch andere ähnliche Arbeiten zugeschrieben werden (Abb. 42).

Die meisten dieser Gegenstände führen auf eine neue Seite der Goldschmiedekunst, welche vor allen auf italienischen Ursprung und italienische Vorbilder hinweist, wie man sie z. B. heute aus dem Schatze der Medicis in den Uffizien sieht. Ihre Eigentümlichkeit besteht darin, daß sie aus geschliffenen und gehöhlten Edelsteinen und Halbedelsteinen gebildet oder zusammengesetzt und mit emailliertem Golde montiert sind. Es ist durchweg die allervollkommenste Arbeit, im Profil gesehen die reizvollste, edelste Form, die schönsten Verhältnisse. Das Material ist Bergkristall, Jaspis, Lapislazuli, Onyx, Achat, Rauchtopas und anderes Gestein. In der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, die besonders reich an Kristallgefäßen ist, befindet sich eine Fülle solcher Gegenstände, andere im königlichen Besitz zu München, andere im grünen Gewölbe zu Dresden, wo allerdings die meisten Gegenstände schon dem siebzehnten Jahrhundert angehören und nicht mehr die reinen Formen zeigen wie die in Wien.

Nach ihrer Bestimmung betrachtet, sind es Ziergefäße, die nur von einem Zwecke die Form entlehnen (Abb. 43). Danach sind die Mehrzahl Trinkgefäße von der Form des Stengelglases, dann Kannen und Kännchen, Flaschen, Gefäße in Eimerform mit goldenem Bügel, kleine und große, tiefe und flache Schalen. Die Kristallgefäße sind mit eingravierten und in der Tiefe auspolierten Ornamenten in schönster Renaissancezeichnung verziert, die aus farbigem Stein sind glatt auf der Fläche, aber die Montierung fügt ihnen den schönsten und edelsten Schmuck hinzu. Es sind goldene Reifen, welche die Stücke zusammenbinden oder die Ränder umziehen, es sind Henkel und Bügel in elegantem Schwung der Linien und reicher Bildung, alle mit Email verziert, das entweder als eigentliches Goldschmiedemail (en ronde bosse) die freien Teile opak umgiebt, oder feurig in translucidem Schmelz in ausgegrabenen Tiefen liegt. Der Fond ist durchweg Gold. Nur ein einziger Künstler, scheint es, übte damals auch Email auf Silbergrund, und zwar in neuer und eigentümlicher Weise. Dies ist der bereits genannte David Attemstetter in Augsburg, der auch für den Kaiser Rudolf arbeitete. Er gravierte in den Fond einer Silberplatte Ornamente, Blumen, Vögel, Arabesken und Grotesken nach italienischer Art und füllte die Tiefen mit farbigem, durchscheinendem Schmelz, das mit dem Silberglanz eine überaus zartfarbige Wirkung ergab. Mit den Platten wurden verschiedene Gegenstände belegt oder verziert. Ein Gewehr, dessen ganzer Schaft damit belegt ist, befindet sich noch in kaiserlichem Besitz zu Wien. Das bedeutendste Werk dieser Art von der Hand David Attemstetters bilden wohl die Platten an dem Kabinettkasten aus Elfenbein von Christoph Angermeyer aus Weilheim, der sich jetzt im bayrischen Nationalmuseum in München befindet, eine Arbeit aus den Jahren 1590 bis 1601.

Die Kunst, die an diesen Gegenständen geübt wurde, kam vor allem den Schmuckarbeiten zu gute. Wie schon angegeben, war die Schmuckliebe durch das ganze sechzehnte Jahrhundert in stetem Wachsen begriffen. Als gegen die Mitte des Jahr-

hunderts die Dekolletierung aufhörte und die Frauen sich in steife Kleidung einhüllten, daß kaum Gesicht und Hände hervorschauten, wurden die Kleider von Kopf zu Fuß mit Schmuck besetzt und behängt. Ketten und Perlschnüre, Nadeln und Ohrgehänge, diademartiger Schmuck, Medaillons und medaillonartige Gehänge, Ringe und Reifen, Reihen blumenartig gestalteter Knöpfe, wozu man auch Gürtel, Fächer, Dolche oder



43. Kristallschale mit emailliertem Bügel. Wien, k. k. Schatzkammer.

Messer rechnen kann, das schmückte und bedeckte die Gestalten der Männer wie der Frauen. Zum Glück kam ein reiner Geschmack und eine vollendete Kunst dieser Leidenschaft zu Hilfe, und so entstanden wahre Kunstwerke im kleinen, mustergültige Vorbilder für alle Zeiten.

Was die Schmuckarbeiten der Renaissance charakterisiert, das ist zunächst, daß die Kunst darin weitaus den Wert des Materials überbietet. Es sind die zierlichsten Kompositionen vom Flachrelief bis zum Hochrelief, medaillonartig und durchbrochen, mit goldenen emaillierten Figürchen von winziger Größe, Porträts, religiöse Gegenstände, Genreszenen — der Künstler erfindet, als ob er ein großes Werk vor sich hätte, und führt im kleinsten Maßstabe aus (Abb. 44). Das Email ist opak oder translucid. Zwischen die Komposition sind Brillanten oder farbige Edelsteine verteilt, oder sie bilden in ihrer Zusammenstellung die Hauptsache und Figürchen oder andere Ornamente umgeben sie. Dasselbe geschieht mit Perlen, die mit besonderer Vorliebe an Kettchen den Schmuckgegenständen angehängt werden. Mit gleich feiner aus Steinen, Perlen, Email zusammengesetzter Arbeit verziert man die Schildplatte der Ringe. Zierliche Arbeit, phantasievolle Komposition, farbige Gesamtwirkung, das ist das Ziel der Juwelierkunst; in diesem Sinne zeichnen die besten Künstler von



44. Entwürfe zu Schmuckgegenständen von Hans Holbein.

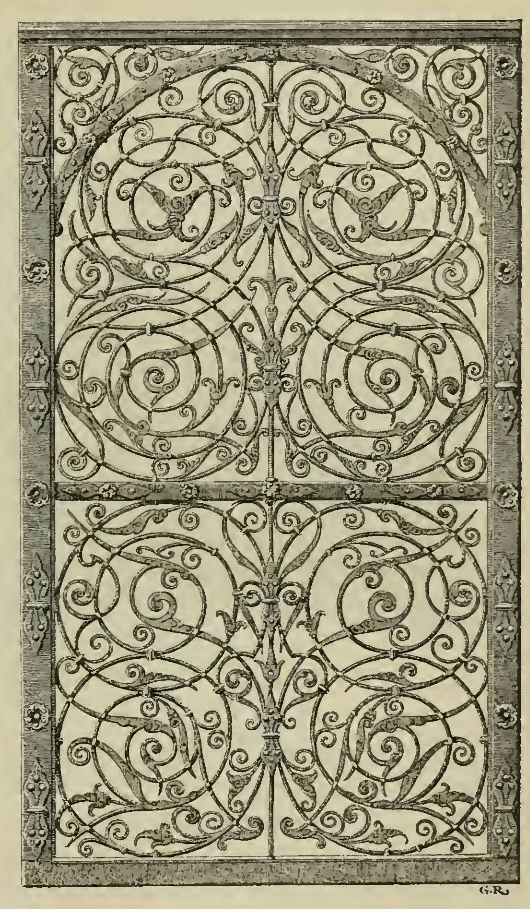
Holbein an bis zu den Meistern der Rudolfinischen Epoche. Was sich davon bis zur Gegenwart erhalten hat — und vieles bewahren die fürstlichen Schatzkammern, wie z. B. die Wiener —, das genießt heute unter den Kunstfreunden die höchste Schätzung.*) Eine Wirkung bloß mit den Steinen zu suchen, wie z. B. allein mit Brillanten, das gehört erst der Juwelierkunst der folgenden Epoche an.

In dieser Epoche ist es nicht das Kunstmaterial der Bronze, welches der Goldschmiedekunst am nächsten steht, sondern das Eisen. Bis dahin allein ein Material des Schmiedehandwerks, geht das Eisen im sechzehnten Jahrhundert eine solche Verbindung mit edlen Metallen ein, daß man bei vielen Werken nicht weiß, welchem Kunsthandwerk man sie zuweisen soll. Das Eisen erweitert sein Kunstgebiet in außerordentlicher Weise, sowohl nach der Anwendung wie nach der Technik. Es nimmt schmückende Verfahrungsweisen auf, welche die deutsche Eisenarbeit im Zeitalter der Gotik nicht geübt noch gekannt hatte.

---

*) Ein schönes Beispiel ist abgebildet bei Becker und Hefner, Kunstwerke u. s. w. II. 37. A.

Selbstverständlich bleibt ihm das Gebiet gesichert, welches bisher sein eigen gewesen war, denn es konnte hier von keinem anderen Metall ersetzt werden. Es dient auch der Renaissance zu Gittern, Thüren, Beschlägen aller Art, Kassetten, Schlössern und Schlüsseln, zu Beleuchtungsgerät, Werkzeugen und Instrumenten. Aber mit dem Kunststil ändert es auch mannigfach seine Formen. Gegen das Jahr 1520 verschwinden auch in diesem Schmiedehandwerk die Eigentümlichkeiten der gotischen Ornamentik, das Maßwerk, das Flamboyant, die gebuckelten Kreuzblumen, das mit seinen Verästelungen sich ausbreitende Beschläge. Laubwindungen nach Art der Renaissance mit allerlei figürlichen Motiven, mit Mascarons und Fratzen treten an die Stelle. Thürklopfer oder Thürgriffe werden z. B. aus zwei sich windenden, mit den Schwänzen verschlungenen Schlangen, Drachen oder Eidechsen gebildet. Die kantigen Stäbe und Äste, welche für die Gotik charakteristisch sind, werden überall durch Rundstäbe ersetzt. Spiralige Windungen solcher Rundstäbe, die mit Laub, Blumen oder Fratzen endigen, bilden die Füllungen der Gitter, aber ihre Verbindungen sind neu und eigentümlich für diese Zeit. Bei dem Eisengitter der romanischen Epoche, das ebenfalls aus Spiralwindungen gebildet worden, findet man die Voluten an ihren Berührungspunkten mit Ringen gebunden. Diese Weise geht durch das Mittelalter fort und noch bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein. Aber sie tritt weit zurück vor einer anderen Art, welche die Äste der Windungen oder das Stabwerk durchlöchert und wechselseitig durcheinander schiebt. Ein Stab, der soeben in seiner Öffnung einen anderen aufgenommen hat, geht sofort durch diesen oder einen anderen wieder hindurch (Abb. 45). So bildet sich eine unlösliche Verbindung, welche nur die Feile aufheben kann. Sie gestaltet das Gitter wie zu einem Netz, läßt es leicht und luftig erscheinen und verwendet bei größter Festigkeit die geringste Masse des Materials. Kommt zu solchem Gitter eine Krönung hinzu, so ist dieselbe gewöhnlich mit großen, freien Blumen verziert, aus deren Mitte sich Staubfäden in Spiralwindungen erheben.

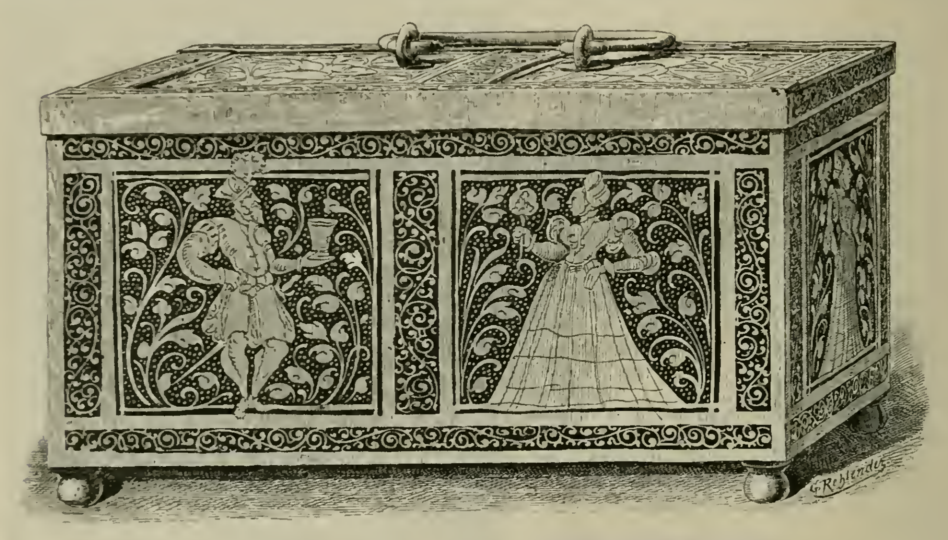


45. Eisengitter; durchlocht und ineinander geschoben.

Diese schöne Art der Vergitterung wurde besonders in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ausgebildet und noch im siebzehnten geübt. Sie duldet

reiche wie einfache Komposition und zeichnet sich meist durch den edlen Schwung der Linien aus. Eine besondere Heimatstätte waren die deutschen Länder Österreichs, wo das steirische Eisen der kunstvollen Arbeit Vorschub leisten mochte. Hier ist auch noch vieles erhalten, Thüren, Oberlichtgitter, Schranken, auch großartige Brunnengitter, die sich zuweilen wie eine ranken-, laub- und blütenreiche Laube über dem Brunnen erheben, so im liechtensteinschen Schloß Sebenstein bei Wiener-Neustadt und zu Bruck an der Muhr.

Eisenarbeiten kleinerer Art finden sich heute in allen Sammlungen und bei allen Kunstfreunden. Das Wohnhaus des sechzehnten Jahrhunderts brauchte davon vielerlei, was sich heute wieder einer ausgedehnten Nachahmung erfreut. Dahin gehören vor allem verschiedene für Kerzen eingerichtete Leuchter, Laternen und Lüsters, sowie das



46. Eisenkästchen mit geätzten Ornamenten. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Herd- und Kamingerät. Die Hausglocke hing in einem eisernen Gehäuse und der Strang, sie zu ziehen, war eine eiserne Kette oder ein blumenumwundener Eisenstab.

Die erste und ursprünglichste Verzierung bestand immer in den Formen, welche der Schmied oder Schlosser unter dem Schlag des Hammers heraustreiben wollte. Aber das sechzehnte Jahrhundert, wie schon gesagt, brachte andere Verzierungsweisen hinzu. Eine solche bestand in der Ätzung. Durch dieses Mittel wurde der Grund vertieft, mit einer schwärzenden Masse nielloartig leicht gefüllt und die Ornamente blieben in der blanken Fläche stehen. Diese Ornamente bestanden in Arabesken, Laub und Blumen, mit einzelnen Figuren oder figürlichen Szenen dazwischen. Man überdeckte damit die eisernen Schmuck- und Geldkästchen, Schlösser und Beschläge, auch Waffenstücke und ganz besonders die Harnische (Abb. 46).

Ein Teil dieser Verzierungen war vom Orient gekommen, und wir berühren damit eine neue Art, welche, künstlerisch wie technisch, die Kunstarbeit der Renaissance und ihren Ornamentenschatz in bedeutender Weise vermehrte. Gerade auf der Scheide der beiden Zeitalter hatten vermehrte Beziehungen mit dem Orient und mit der

drohend sich nähernden Türkei viele orientalische Waffen nach dem Occident gebracht, und sie waren um ihrer schönen Arbeit willen bald die Liebhaberei der Ritter geworden und paradierten in den Waffensammlungen und Rüstkammern. Diese Waffen nun hatten eine eigentümliche, bis dahin im Westen Europas nicht geübte Verzierung, welche wir heute Tauschierung, auch wohl Damaszierung nennen. Die ursprünglichste und feinste Methode grub die Zeichnung in den Stahl oder das Eisen ein und füllte durch Hämmern die Vertiefung mit solidem Golde. Die Orientalen üben diese Technik



47. Helm Kaiser Karls V. Wien, k. k. Art.-Ars.-Mus.

mit bewundernswürdiger Vollkommenheit, deren Wirkung noch durch die Zeichnung der zierlichsten Arabesken erhöht wird. Von den türkischen Waffen lernten die deutschen, wie nicht minder die Waffenschmiede anderer Länder diese Methode, da sie aber sehr viel Mühe und Geschicklichkeit erforderte, so verwendeten sie häufiger eine zweite, leichtere, auch von den Orientalen erlernte Technik. Diese bestand darin, die ganze Fläche des zu Grunde liegenden Metalls durch Schraffierungen rauh zu machen und nach der Zeichnung das Gold aufzuschlagen, welches auf der rauhen Fläche haften blieb. Von dieser Art befindet sich in Wien eine wundervolle Rüstung, welche einst dem Herzog Alexander von Parma, dem Eroberer Antwerpens, gehört hatte.

Die Plattner und Waffenschmiede hatten somit ein neues Verfahren der Dekoration gewonnen, von dem sie reichlichen Gebrauch machten, sowohl allein wie in Verbindung



48. Harnisch des Markgrafen Johann Georg von Brandenburg-Jägerndorf.
Wien, k. k. Art.-Arf.-Muf.

mit ihren eigenen Methoden. An Gelegenheit fehlte es nicht, denn im sechzehnten Jahrhundert war die volle Rüstung des Ritters oder des Kriegsmannes noch kein überwundener Standpunkt. Vielmehr, was die künstlerische Ausstattung betrifft, so war die rechte Blütezeit erst jetzt vorhanden. Die Kunst der Plattner war im fünfzehnten Jahrhundert nicht viel über die praktische Seite hinausgekommen. Der „Krebs" in seiner Gliederung hatte dem Manne, soweit es möglich war, Freiheit der Bewegung gelassen; was die geschmiedete Arbeit betrifft, so war das Höchste geleistet. Nun aber, im sechzehnten Jahrhundert, kam die Verzierung hinzu. Man verlangte Prachtrüstungen, Paraderüstungen, reiche Arbeiten an Schutz- und Trutzwaffen; man wollte glänzen mit Mann und Roß. Unter diesen Anforderungen wuchs das Handwerk der Harnischmacher und Waffenschmiede zu einer Kunst heran (Abb. 47, 48). Wie jener orientalischen Tauschierung, so bemächtigten sie sich auch aller anderen Verzierungsweisen des Eisens. Sie ätzten die Flächen, bedeckten sie so mit Arabesken und Figuren, die sie auch wohl vergoldeten, während sie die Tiefen mit Schwärze ausfüllten. Wie aber die Renaissance mit Vorliebe plastisch verzierte, so trieben auch sie in die Harnische, Helme, Schilde ihre Verzierungen hinein, oder vielmehr sie schlugen sie aus denselben heraus in flacherem oder höherem Relief. Sie schreckten vor keiner Schwierigkeit, vor noch so komplizierten Aufgaben: Laub- und Groteskenornamente, figürliche Szenen bis zu verwickelten Kämpfen und Schlachten trieben sie

aus dem Eisen mit der gleichen Vollendung, als ob sie aus Wachs modelliert wären. Die deutschen Künstler standen hierin in keiner Weise hinter den berühmten Mailändern zurück. Die Plattner von Nürnberg, Augsburg, Innsbruck arbeiteten nicht nur mit gleicher Vollkommenheit, ihre Arbeiten gingen auch auf Bestellung zu den fremden Fürsten hinaus; sie arbeiteten für den Norden, für England, Spanien, Frankreich, wie denn Franz des Ersten berühmte Prachtrüstung Augsburger Arbeit war. In deutschen Rüstkammern, wie zu Dresden, so auch in der Ambraser Sammlung zu Wien, findet sich noch manche schöne Rüstung dieser Art, welche unsere Bewunderung hervorruft; eine der schönsten, was getriebene Arbeit betrifft, ist diejenige Kaiser Rudolfs II.

Die Waffen- und Kunstliebe dieser Zeit rief noch eine andere Technik der Eisenarbeit hervor, welche freilich nur in kleinem Maßstabe stattfinden konnte, das ist das Schneiden des Eisens. Mit diesem langsamen und schwierigen Verfahren verzierte man die Knöpfe, Bügel, Griffe und Körbe der Dolche, Degen und Schwerter. Man konnte sie auf diese Weise mit kleinen figürlichen Darstellungen in Hochrelief schmücken, und zwar in einer Vollendung, welche man auf andere Weise nicht hätte erreichen können. Auch dafür waren die deutschen Arbeiter berühmt, während in der Tauschierung die Spanier ihnen den Rang abliefen; sie hatten die orientalischen Vorbilder direkt bei sich.

Selten war es, daß das Schneiden des Eisens zu ornamentalen Zwecken eine andere Anwendung fand, als bei den Waffen. Gemeiniglich wo es, z. B. bei Schlössern und Schlüsseln, vorkommt, sind die Figuren roh und plump. Dennoch aber hat es zur Verzierung einer der vorzüglichsten, aber auch absonderlichsten Arbeiten gedient, welche das deutsche Schmiedegewerbe hervorgebracht hat. Diese Arbeit besteht in einem ganz eisernen Armstuhl, mit welchem die Stadt Augsburg den Kaiser Rudolf II. im Jahre 1574 beschenkte. Es ist auch das Werk eines Augsburger Meisters Thomas Ruker, der sich darin ebenso geschickt in der Technik wie gewandt in figürlicher Zeichnung und Modellierung erwies. Eine Fülle überaus kleiner Reliefs mit Tausenden von Figürchen zieren die Flächen, während auf dem reichgegliederten Fuß freie, gleichfalls aus Eisen gearbeitete Figuren stehen. Heute befindet sich das außerordentliche Werk in England im Schloß Longfortcastle.

Diese außerordentliche Ausbildung des Schmiedegewerbes zu einer Kunst hinderte, so scheint es, ein anderes Material, die Bronze, in Deutschland jene Anwendung zu erhalten, welche ihr nach ihren Eigenschaften gebührte und welche ihr auch in Italien zu teil wurde. Dort auf italischem Boden war Bronze ein ganz bevorzugtes Material der Kunst und auch der Kleinkunst geworden. Das Haus wurde mit Bronzegerät und Bronzeschmuck reich ausgestattet, mit Thürklopfern und Thürbeschlägen, Vasen und Schalen, Kamingerät und dem kleinen Gerät, das der Schreibtisch bedurfte, mit Leuchtern und Kandelabern u. s. w., und dieses aus Erz gegossene Gerät war mit Ornamenten und Figuren im Stil der Renaissance oft schön und reich verziert. Deutschland folgte nur teilweise diesem Antriebe und in seiner eigenen Weise. Allerdings kommen auch hier einzelne derartige Werke der Erzgusses vor, aber sie stehen an Zahl weit zurück hinter den gleichen Arbeiten aus Eisen oder Kupfer und Messing. Auch war es der Rotgießer und der Gelbgießer, welcher der Urheber von

Bronzegerät war. Selbst der Nürnberger Peter Vischer, der mit seinem Sebaldusgrab in der gleichnamigen Kirche seiner Vaterstadt sich in den Rang wirklicher Künstler emporgeschwungen hatte, war aus diesem Gewerbe hervorgegangen, und seine Söhne blieben darin. Für die Plastik im großen Stil gab es wohl eine Anzahl Künstler in Nürnberg und anderen deutschen Städten und ihre Brunnen, Statuen und sonstigen Monumente sind auch wohl noch erhalten, in der Kleinkunst aber oder in der ornamentalen Kunst sind deutsche Bronzearbeiten selten.

Eine Ausnahme machen die Grabplatten, wie sie zahlreich die Steinplatten auf den Gräbern des Nürnberger Johanneskirchhofs zieren. Sie waren eine deutsche und vorzugsweise eine Nürnberger Eigentümlichkeit; fast jedes Grab jener Zeit verzieren sie. Aus Medaillons mit dem Porträt in Relief, aus Wappen mit verschlungener Helmdecke, aus verzierten Inschrifttafeln bestehend, zeigen sie vortrefflich den Übergang aus der Gotik — denn so weit reichen sie zurück — durch die Formen der Renaissance bis zum Barockstil. Hier und da finden sich wohl auch noch Bronzegitter; das schönste Werk dieser Art aber, welches die deutsche Renaissance hervorgebracht hatte, die Schranken im Nürnberger Rathaussaal, auch ein Werk Peter Vischers, ist in der Franzosenzeit verschwunden.

Statt des Erzgießers sorgte für das kleine Metallgerät im Hause, soweit es nicht durch Schmied und Schlosser geschah, der Kupferschmied und der Gelbgießer. Das bürgerliche wie das Bauernhaus liebten es, sich mit blankgescheuertem Kupfergeschirr, mit Kesseln, Kannen, Schalen, zu schmücken; wenn uns aber unsere Beobachtungen nicht täuschen, mehr im Süden und im Norden als in der Mitte Deutschlands, wo Messing überwog. Venetien, auch Südtirol waren damals Stätten verzierten Kupfergeschirrs; es geht noch heute von da auf antiquarischem Wege nordwärts zu den Sammlern und Museen. Für den Norden selbst sorgten die norddeutschen Seestädte und Holland. In Nürnberg aber machte man den Versuch, mit geschlagenen Kupferarbeiten es den Silbergegenständen an Feinheit gleich zu thun. Dürers Schwiegervater Hans Frey (gestorben 1523) trieb sogar allerlei künstliche Figuren daraus, und von seinem Zeitgenossen und Landsmann Sebastian Lindenast (gestorben 1520) erzählt Neudörffer, der Nürnberger Künstlerbiograph, daß er aus geschlagenem Kupfer allerlei Gefäße getrieben habe, als wären sie von Gold und Silber, und daß Kaiser Maximilian ihm das Privilegium erteilt habe, sie zu vergolden und zu versilbern. Hier und da finden sich auch noch solche fein getriebene Kupfergefäße, obwohl selten und aus etwas späterer Zeit.

Das Beste, was die Gelbgießer jener Zeit uns hinterlassen haben, ist das Beleuchtungsgerät. Darunter sind Leuchter von mehr rotem oder gelbem Ton, meistens glatt, zuweilen auch im Relief verziert, welche sich durch ihre gedrungene Gestalt auszeichnen. Sie stehen höchst fest und solide auf sehr breitem Fuß mit niedrigem Ständer, eine für den heutigen Geschmack, welcher den hohen und schlanken Leuchter liebt, viel zu kurze Form, und doch ist sie rationell und erscheint auch in guten Verhälnissen, wenn man sich die Kerze als ihre Ergänzung hinzudenkt. Bedeutender sind die kleinen und großen Kronleuchter, welche mit ihren schön geschwungenen Armen und ihrem blanken Material Kirche, Palast und Haus verzieren. Sie sind nicht neu nach ihrer Art, denn die gotische Epoche kannte sie schon vollständig, wie oben

dargestellt wurde. Aber die Renaissance hat sie zu ihrem Vorteil umgewandelt, ihnen das Eckige und Kantige genommen, ihnen den schönen Schwung der Linien und eine reichere Gestaltung gegeben (Abb. 49).

Ähnlich wie dem Messing ist es dem Zinngerät ergangen, das in dieser Epoche wohl mehr noch als früher im häuslichen Gebrauche stand und ebenso in mächtigen



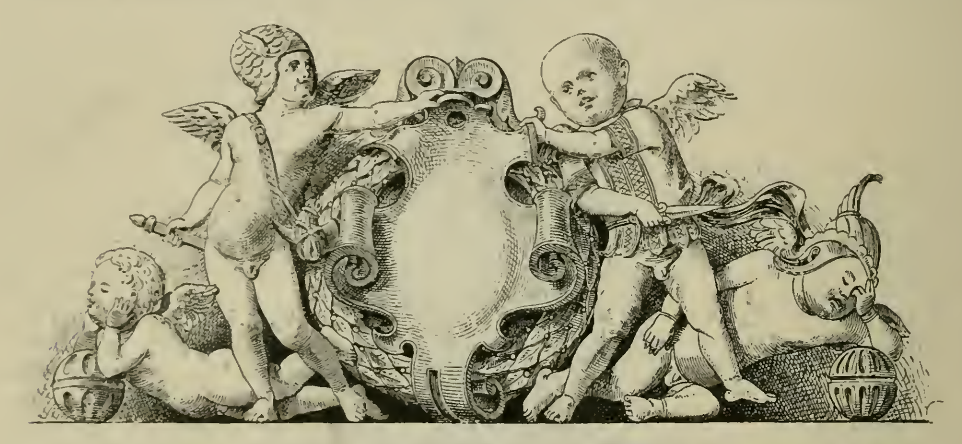
49. Kronleuchter von Messing mit geschwungenen Armen.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Kannen, Krügen und Pokalen den Zünften zum Schmuck ihrer Stuben diente. Formen und Verzierung sind im Stil der Renaissance, nach dem Muster der Silberarbeiten umgewandelt worden. Was das Zinn Eigenes und Eigentümliches bot, das gehört mehr dem siebzehnten Jahrhundert an. Es wird später davon die Rede sein.

2. Möbel, Töpferei, Glas, Textilkunst.

So wenig die Renaissance die überlieferten Grundgestalten im Holzgerät zu ändern vermochte, so brachte doch die „welsche Art“, wie man damals in Nürnberg sagte, einen großen Wandel in der dekorativen Erscheinung. Sitzmöbel, Kasten und Schrank waren zu sehr nach dem praktischen Bedürfnis konstruiert, um weit von dieser Konstruktion sich abdrängen zu lassen. Aber die großen Flächen dieses Gerätes gaben viel Spielraum für einen neuen Stil.

Vor allem trat die Vorliebe der Renaissance für plastischen Schmuck auch hier umbildend ein (Abb. 50). Man wollte starke Licht- und Schattenmassen sehen, Profile mit starken Vorsprüngen und dazu Figuren, wo immer nur Möglichkeit und Fähigkeit vorhanden waren. Das gotische Geschränke, einfach, aber verständig aus Brettern zusammen oder ineinander gefügt, hatte auch plastischen Schmuck gehabt, und

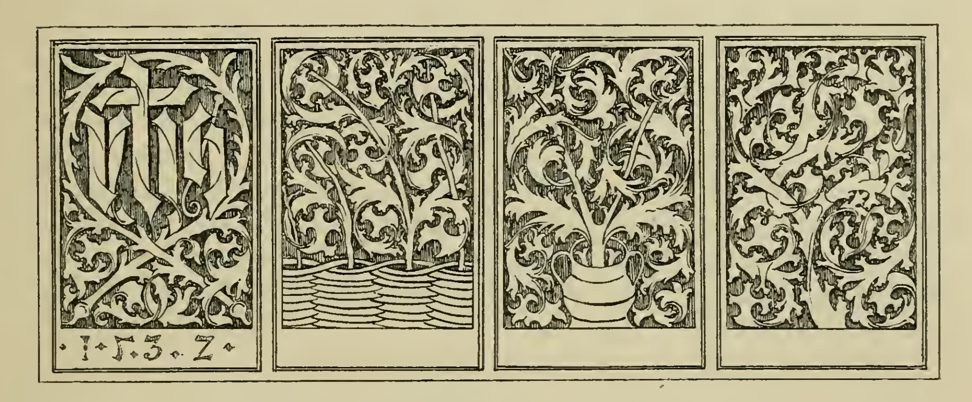


50. Figuren in Hochrelief. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

in nicht geringem Maße, aber diese geschnitzten Verzierungen hatten selten die Höhe der Umrahmungen überstiegen, sie waren selbst (Abb. 51) in die Tiefe eingeschnitten und, zugleich mit Hilfe von Farbe wirkend, hatten sie den Charakter einer Flächendekoration bewahrt. Das wurde nun anders, obwohl einzelnes dieser Art auch später noch vorkommt. Im Geschränke der Renaissance wurde das plastische Ornament gewissermaßen frei; es brauchte sich nicht an die Höhen der konstruktiven Teile zu halten, sondern gewann runde Modellierung bis zum vollen Hochrelief.

Und da lassen sich nun zwei Arten verfolgen, die eine mehr in der Richtung der Skulptur, die andere in der der Architektur. Jene Richtung behielt bei dem Schranke die Einteilung der Gotik bei, eine horizontale Zweiteilung, die untere und die obere Hälfte je mit Doppelthüren, dazwischen allenfalls noch ein Gurtgesimse mit schmaler Schieblade und ein krönendes, nun stark vortretendes Hauptgesimse mit den Motiven der Renaissance profiliert. Alle diese Teile nun wurden mit Schnitzwerk versehen, die Rahmen wie die Füllstücke, die Friese und die Zwischenglieder in den Motiven, wie sie die italienische Renaissance gebracht hatte, Arabesken, Grotesken mit Figuren dazwischen, hier und da auch mit architektonischen Detailmotiven, die aber rein ornamental verwendet waren.

So die eine Richtung, die plastische, die vorwiegend am Rhein und in Norddeutschland ihren Sitz hatte (Abb. 52). Wie diese die Architektur abweist, lehnt die andere sich vielmehr an sie an. Sie nimmt nicht nur alle konstruktiven wie schmückenden Teile von ihr, Säulen und Kapitäle, Nischen mit Figuren, Portale und Fenster, Giebel und Balustraden, sie macht auch mit denselben aus dem Schrank oder Kasten eine Haus- und Palastfassade im kleinen. Sie gliedert mit Säulen und Karyatiden, setzt Nischen mit Statuen dazwischen oder macht die Füllungen umrahmten und gegiebelten Fenstern gleich, und verschmäht dabei so wenig wie die Baukunst selber den Schmuck der Plastik; aber immer ist derselbe der Architektur eingefügt und untergeordnet. Ist der Schrank horizontal zweigeteilt, um so besser, es entsteht eine Palastfassade mit zwei Geschossen. Dabei geht nun der Schreiner vor wie der Architekt. Alsbald in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ist es ihm schon nicht mehr um architektonische Gestaltung und Wirkung zu thun, sondern auch um



51. Fülltafeln mit ausgehobenem Grunde. Tirol, 1532.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

gelehrt richtige Anwendung der fünf Säulenordnungen, die ihn im Grunde wenig angehen. Und in diesem Bestreben kommt ihm, wie oben berichtet worden, eine ganze artistische Litteratur zu Hilfe. Wie die plastische Richtung in Norddeutschland, so zeigt sich diese architektonische vorzugsweise in Süddeutschland zu Hause. Unter den Nürnberger Meistern glänzt vor allen Sebald Beck, der in Italien gelernt hatte, und nicht bloß ein Tischler war, sondern ganz im Sinne dieser Richtung auch Bildhauer und Baumeister.

Es läßt sich nicht leugnen, daß diese Tischlerarchitektur oft bedeutende Wirkung macht, zumal in großen Räumen, aber sie hat auch ihre Unzukömmlichkeiten. Meist übersieht sie die Einteilung des Inneren, und der praktische Gebrauch wieder spottet der Architektur, indem die Thüren z. B., wenn sie sich öffnen, mit Säulen und Konsolen, mit Nischen und Statuen sozusagen davon gehen. Eine weitere, nicht gerade glückliche Folge war die, daß diese Architektur weder für das kunstvolle Schloß, noch für die eisernen Bänder, wie sie zum Schmuck des gotischen Schrankes gedient hatten, einen Platz übrig ließ. Sie wurden nun in das Innere versetzt, und, somit

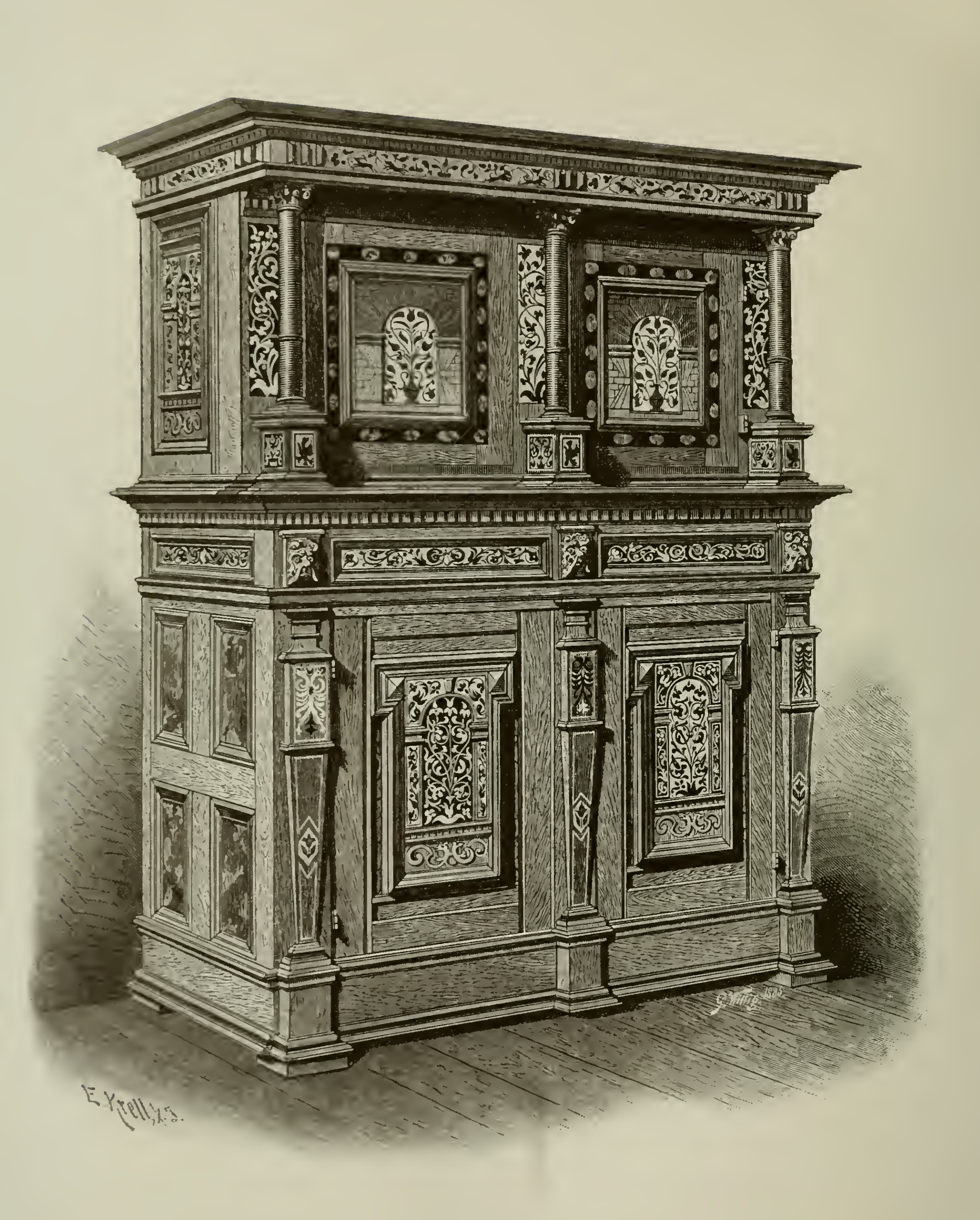
unsichtbar, verloren sie das Motiv zu künstlerischer Gestaltung, die ihnen auch nach und nach abhanden kam.

Auffallenderweise brachte die Renaissance der deutschen Tischlerei nicht bloß diesen Geschmack an starker Licht- und Schattenwirkung, sondern auch gerade das Gegenteil, die Flächenverzierung der Marketerie, der Intarsia, der mehrfarbig eingelegten Hölzer. Diese Kunst war in Italien längst schon im Mittelalter geübt worden, und im fünfzehnten Jahrhundert, im Zeitalter der Frührenaissance, hatte sie insbesondere zur Verzierung der Chorstühle und der Chorwände gedient in einer Weise, die uns heute ebenso durch die Vollkommenheit der Arbeit entzückt wie durch die Schönheit der Verzierungen. Auch Truhen und Gestühl waren mit solcher musivischen Kunst bedeckt worden. Nun aber im sechzehnten Jahrhundert wanderte sie auch durch die Alpen nach Deutschland und fand zunächst in den Kunststädten Augsburg und Nürnberg eine Pflegestätte. Hier beschränkte sich die Anwendung vorzugsweise auf das kleinere Gerät, auf Laden und Truhen, in denen das Silbergerät aufbewahrt wurde, insbesondere aber war die Marketerie zu jenen Kabinettkasten beliebt, deren oben schon bei Gelegenheit des „Pommerschen Schrankes" gedacht worden. Sämtliche Ansichtseiten, sowie die inneren Flächen der Schiebladen und Fächer oder die etwaigen Thüren wurden damit überdeckt. Den Gegenstand der Verzierung bildeten mit Vorliebe Landschaften und Architekturen, doch auch figürliche Szenen kommen vor. Man brannte und färbte die Hölzer, aber man ging selten über diejenigen braunen und gelblichen Töne hinaus, welche den verschiedenen Holzarten von Natur zu eigen sind. Am häufigsten von anderen Farben kam noch grün zur Anwendung; auch Elfenbein findet sich mit verwendet. So ist die koloristische Haltung eine durchweg warme und harmonische.

Mehr im Süden, wo man unter italischem Einfluß stand, findet sich die Marketerie auch in der hölzernen Wandverkleidung, eine Reminiszenz der Frührenaissance, aber unter anderen Formen. Ein außerordentlich schönes und reiches Beispiel bietet das hochgelegene kleine Schloß Völthurns bei Brixen, das in den Jahren 1580—1585 der Bischof jener Stadt erbauen und durch Brixener Künstler und Tischler ausschmücken ließ. Heute ist es Eigentum des Fürsten Liechtenstein. In den Sälen dieses Schlößchens sind die Wände getäfelt, und zwar in architektonischer Gestaltung mit Säulen, Gesimsen und Friesen, mit gegiebelten Portalen und Säulen, und Füllungen und Giebelfelder sind mit der zierlichsten Intarsia in Laub, Blumen und Früchten geschmückt, eine Arbeit, welche heutzutage Brixener Tischler schwerlich zu stande bringen würden. Auch im Norden, am Niederrhein und in Holland fand die Intarsia eine Erweiterung, indem große und kleine Schränke, Büffettkasten, ebenso auch Thüren mit reicher Giebelkrönung damit überzogen wurden, und zwar in einer stilvollen Zeichnung von Blumen und Ranken mit Vögeln und anderen Tieren dazwischen. Beispiele sind nicht selten. Das schönste Beispiel, allerdings eine Arbeit schon des siebzehnten Jahrhunderts und ein Werk holländischer Kunsthandwerker, sind Portale, welche einst der schwedische Kanzler Axel Oxenstjerna machen ließ. Heute zieren sie die Trinkstube im königlichen Schloß Ulriksdal bei Stockholm.

In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts kam noch eine andere Marketerie nach Deutschland, diejenige mit Elfenbeineinlagen in Ebenholz. Auch in





Schrank mit Holzintarsia. 16. Jahrhundert.

(Berlin, Kunstgewerbe-Museum.)





LITH U DRUCK AUG KURTH

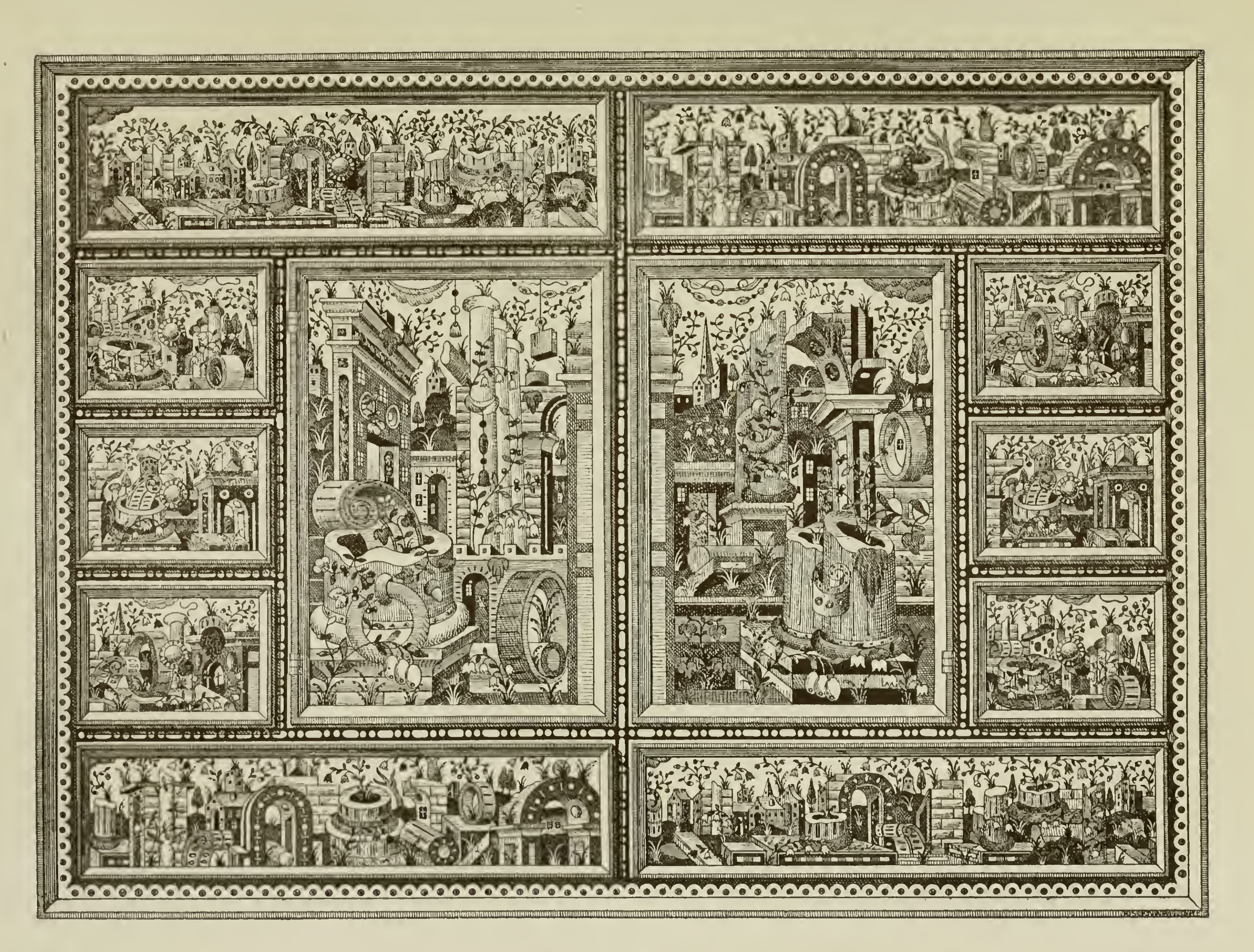
ZIMMER AUF SCHLOSS PÖLLNITZ IN FRANKEN 1550



G GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

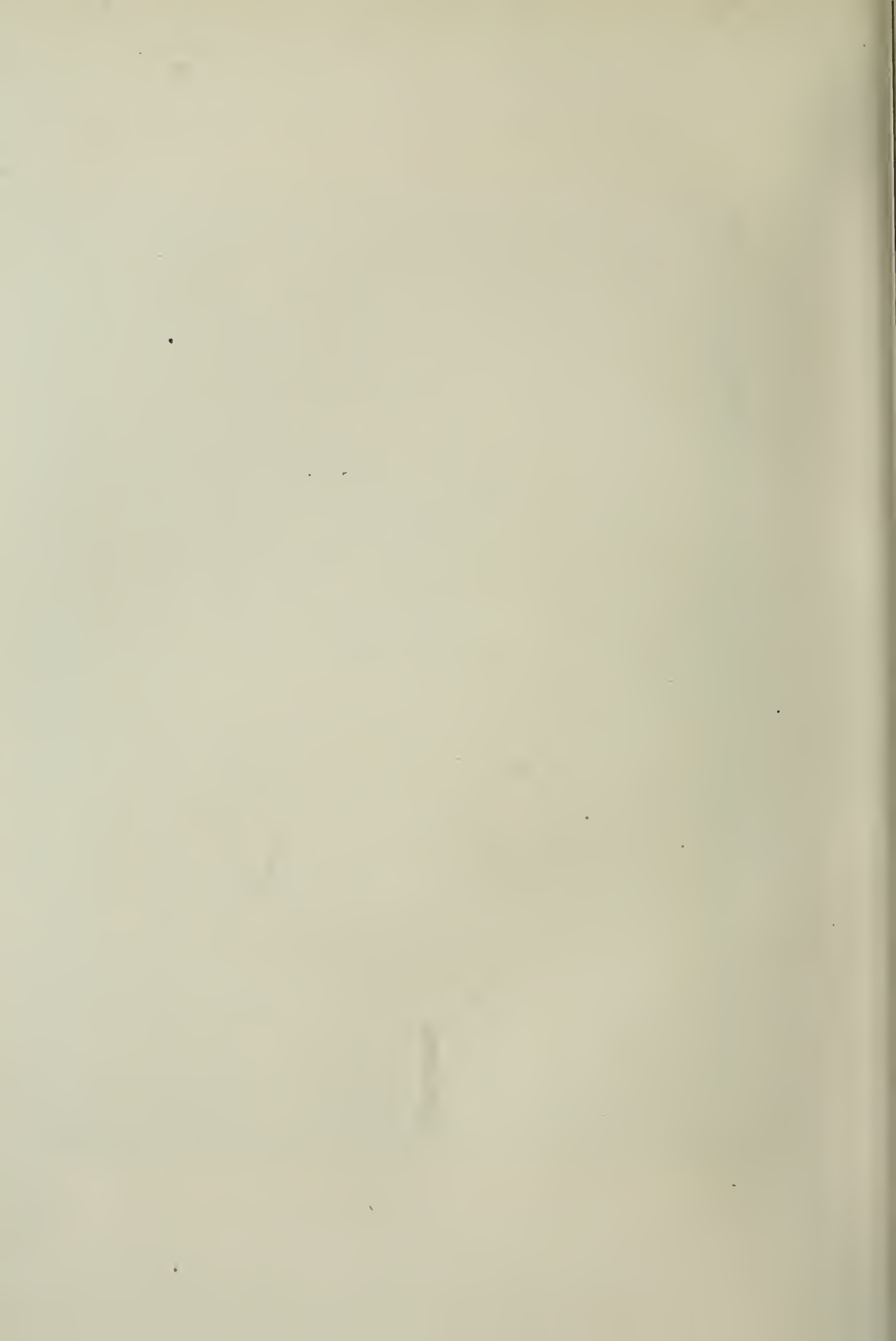
ECONSTRUCTION BERLIN, KUNSTGEWERBE MUSEUM.



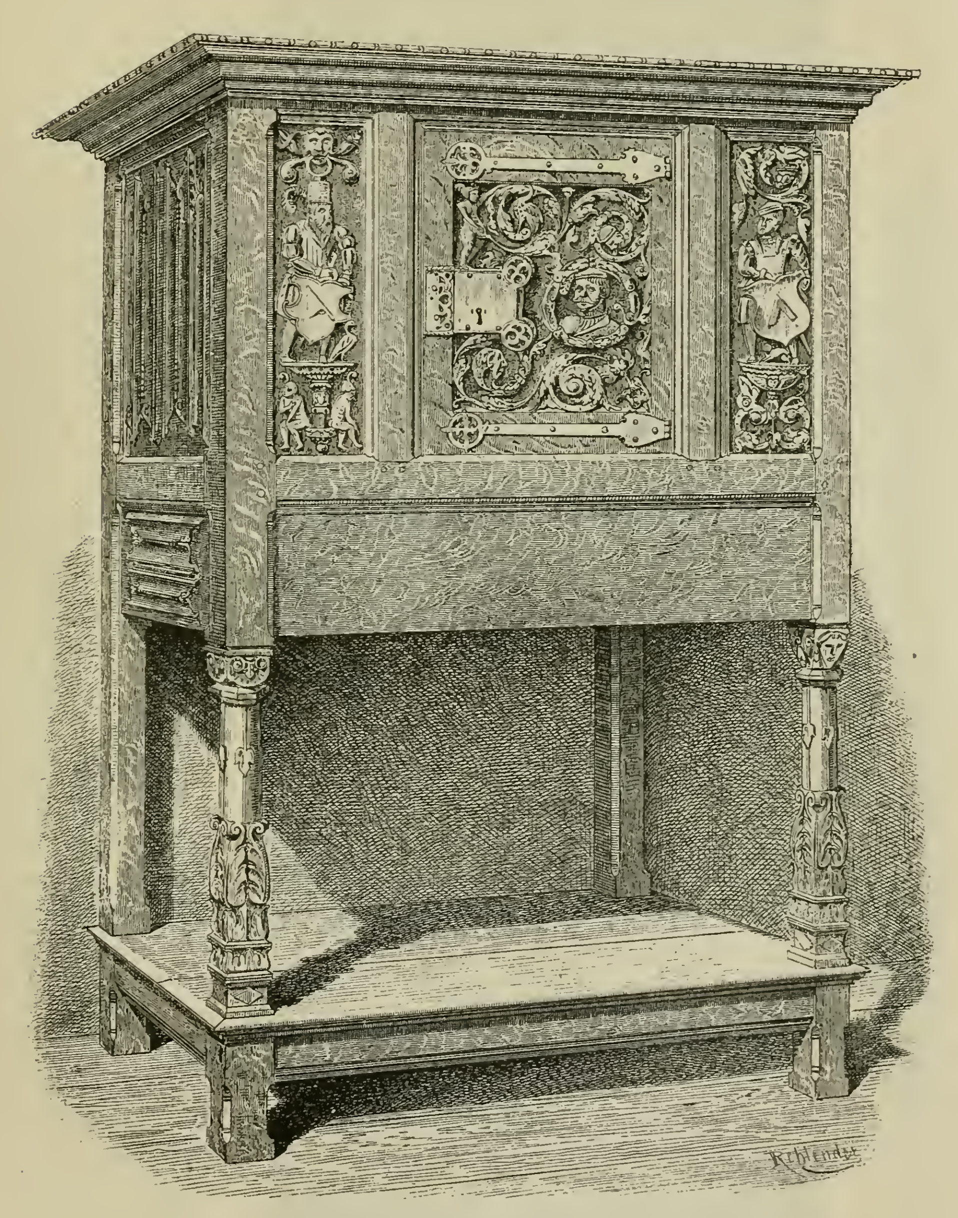


Kabinettkasten mit Holzintarsia. 16. Jahrhundert; 2. Hälfte.

Wien. k. k. Oesterr. Museum

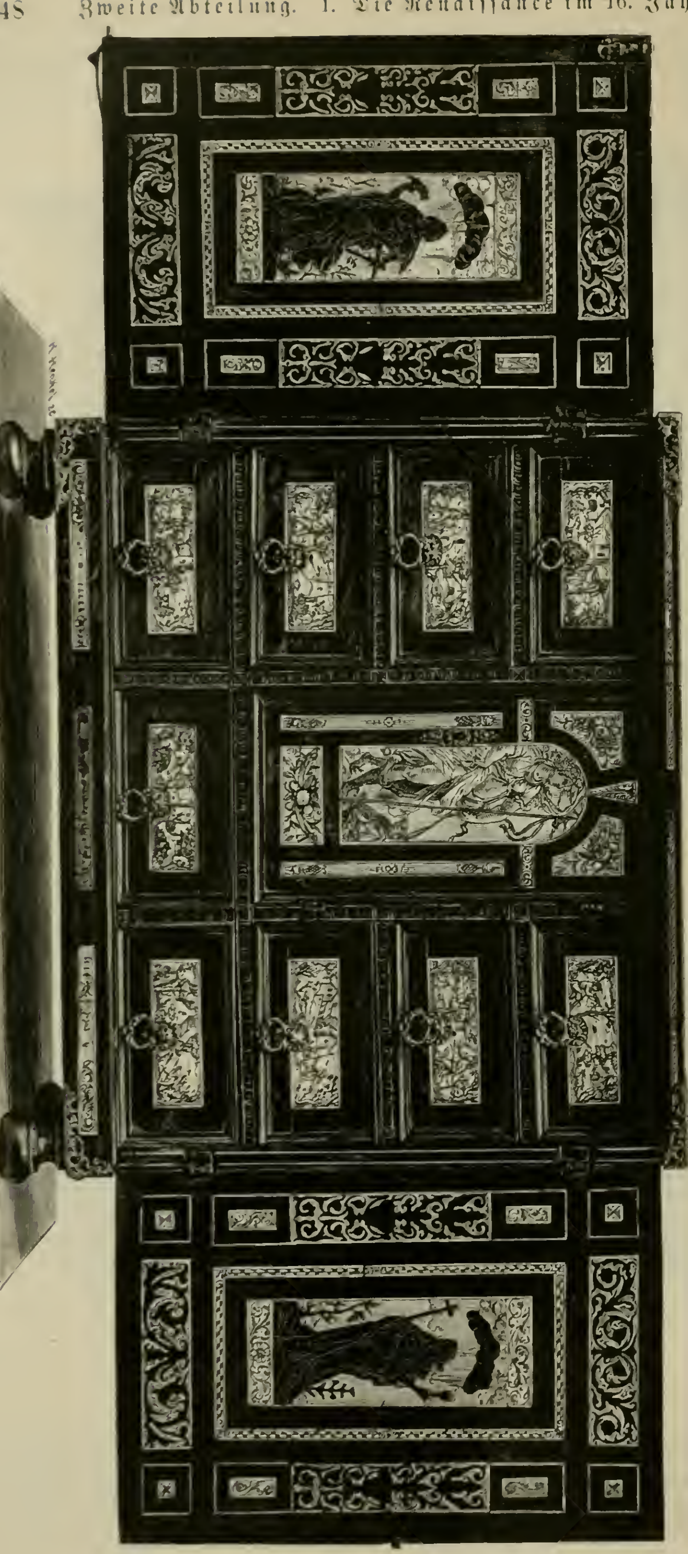


dieser Arbeit zeichneten sich Augsburger und Nürnberger Künstler aus, und ihre „Kabinetts“ oder „Kunstschränke“ in dieser schönen Technik, deren edle Wirkung allein



52. Stollenschrank mit figürlicher Verzierung. 16. Jahrhundert.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

auf Schwarz und Weiß beruht, gingen in alle Welt (Abb. 53). Die Bildsamkeit des Materials gestattete eine figürliche wie ornamentale und ebenso auch plastische Verzierung, und indem der Zeichnung mit geschwärzter Gravierung nachgeholfen

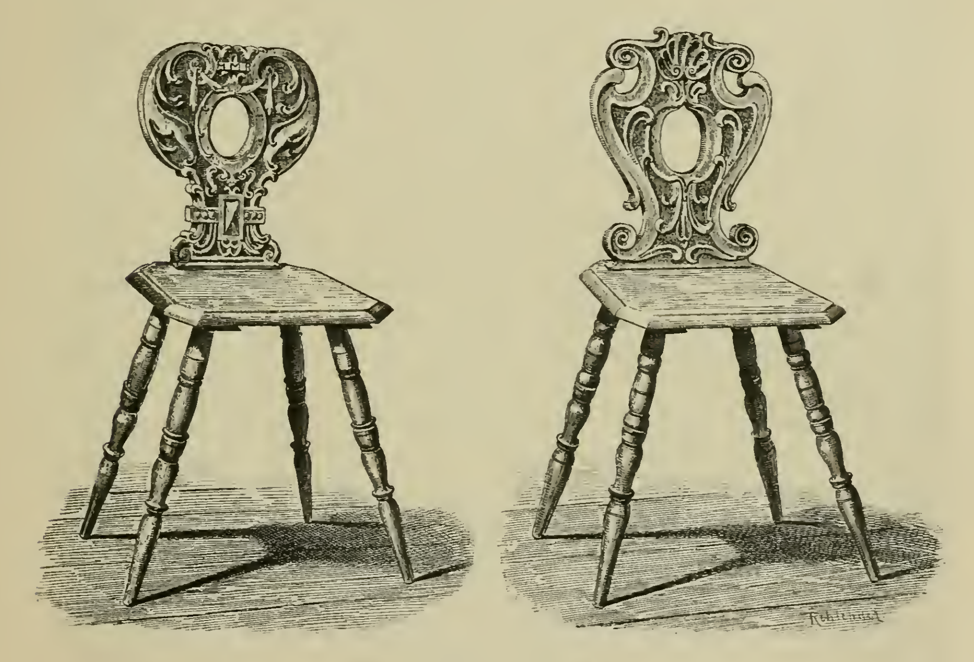


53. Mit graviertem Elfenbein eingelegtes Käſtchen aus ſchwarzem Ebenholz. München, Bayeriſches Nationalmuſeum.

wurde, ließ ſich alles darſtellen, was nur in Zeichnung oder Kupferſtich wiedergegeben werden kann. Da die Zeichnung zugleich aus ſchwarzer und weißer Platte ausgeſchnitten wurde, ſo ergab ſich ſtets ein doppeltes Moſaik, entweder weiß in ſchwarz, oder ſchwarz in weiß. Jenes hat die edlere Wirkung und iſt darum auch heute noch mehr geſchätzt. Die Liebe zu dieſer Marketerie ging in das ſiebzehnte Jahrhundert hinüber, verlor dann aber ihren einfach edlen Charakter, indem Schildkrot, buntes Geſtein, Metallſchmuck hinzutrat und auch die Konſtruktion der Kunſtſchränke eine viel künſtlichere wurde und ſo der Barocke anheim fiel.

Hierin beſtanden wohl die hauptſächlichſten Veränderungen, welche das Holzgerät im Zeitalter der Renaiſſance, all=

gemein betrachtet, erlitt. Jedes Gerät erfuhr sodann noch seine besondere Umgestaltung. Das Bett z. B., welches die Gotik in einen geschlossenen, zimmerartigen Kasten verwandelt hatte, wurde wieder offen und sein Baldachin auf vier schlanke Pfosten oder Säulen gestellt; seine Bestandteile wurden mit Schnitzerei wie mit Marketerie geschmückt. Ein schönes Beispiel eines solchen Bettes von schwarzem Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, aus dem Besitz einer Nürnberger Patrizierfamilie stammend, befindet sich im germanischen Museum. Auch der Altar verlor seine gotische Vielgestaltigkeit und den leichten, durchsichtigen, getürmten Bau seiner Krönung. Man liebte ein großes Bild in der Mitte und umgab es mit einem säulen- und figurengeschmückten Renaissancegebäude, das in breiter, schwerer Masse fast den ganzen Raum des Chores füllte und bald allen Willkürlichkeiten und Wildheiten des Barockstils sich mit wahrem Vergnügen hingab.



54. Bauernsessel; 17. Jahrhundert
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Entscheidend und bedeutsam für die Folge war auch die Veränderung, welche mit dem Sitzmöbel vor sich ging. Der Ehrensitz mit hoher Rücklehne verwandelte nur seine Architektur aus den Formen und dem Ornament der Gotik in diejenigen der Renaissance, sonst blieb er einstweilen, wie er war, nur kam er seltener zur Anwendung und wurde selbst ersetzt durch den in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts mit Polstern und Fransen reich geschmückten, nunmehr allerdings völlig steifen Faltstuhl. Nicht grade neu war der sogenannte Bauernsessel, ein Sitz aus vier Brettern zusammengefügt, von denen eines den Sitz, zwei die Füße und eines die Rücklehne bildete (Abb. 54), aber er kam mit Hilfe der Renaissance zu künstlerischer

Bedeutung. An den Füßen und am Rücken mit geschnitztem Groteskenornament versehen, wurde er mitunter eine vornehme Erscheinung. Die schönsten erhaltenen Beispiele sind freilich italienischer Herkunft, doch auch in Deutschland arbeitete die Kunst an ihm viel herum und überlieferte ihn in mannigfacher Gestalt der Barockzeit, welche — zum Vergnügen der heutigen Sammler und Kunstfreunde — noch weiter und oft sehr seltsam an ihm modelte. Indem er in jedem Hause in Gebrauch kam, trug er dazu bei, das Sitzmöbel wieder mobil zu machen. Die Gotik hatte es — teilweise wenigstens — an der Wand befestigt, die Renaissance löste es wieder von derselben. So konnte die Bank, was sich freilich erst später vollendete, zum Sofa sich umbilden. Und hierzu erfüllte diese Zeit noch eine andere bedeutsame Grundbedingung. Bis dahin nämlich war das Sitzgerät nur mit beweglichen Polstern bequem gemacht und mit Decken und Teppichen belegt oder überhängt worden. Nun wurde die Polsterung fest und mit Nägeln und Fransenbesatz an Sitz und Rücken bleibend angeheftet. Damit trat eine entscheidende Veränderung ein, welche zum bequemen, nach der Linie des Rückens gepolsterten Lehnstuhl des achtzehnten Jahrhunderts führte.

Als Überzug der Polsterung diente schon in dieser Zeit wie kostbare Gewebe so auch geschnittenes oder gepreßtes, in leichtem Relief dekoriertes Leder, technisch nicht anders, wie es schon das Mittelalter für den Bucheinband, für Kästchen und Futterale gekannt und verwendet hatte. Die Renaissance erweiterte aber die dekorative Technik und ganz insbesondere in der Buchbinderkunst. Es ging mit dem Bucheinband eine große Veränderung vor sich. Die Buchdruckerkunst hatte seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die Zahl der Bücher so außerordentlich vermehrt, daß die gewöhnliche Art der Aufbewahrung, wonach sie horizontal in die Schränke oder Gestelle gelegt wurden, nicht mehr praktisch war. Man stellte sie nun aufrecht eng aneinander, wodurch man an Raum ersparte. Die Folge davon aber war, daß die Decken beiderseits glatt sein mußten, um nicht mit einem Buch das andere zu schädigen. Es mußten demnach die metallenen Eck- und Mittelbeschläge fallen und selbst das Leder mußte seiner Reliefverzierung entsagen oder sie auf eine äußerst geringe Erhebung beschränken. Und so geschah es auch.

Im sechzehnten Jahrhundert verschwindet das Metallbeschläge des Bucheinbandes nicht ganz und gar, aber es dient nur zur Verzierung in besonderen Fällen, wo es sich etwa um ein Prachtexemplar handelt. Das Metall ist dann gewöhnlich Silber. So kann man auch einzelnes noch aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert finden. Anders mit dem Relief. Es giebt aus dem sechzehnten Jahrhundert noch sehr viele Bücher, insbesondere deutsche Bibeln oder Schriften reformatorischen Inhalts, deren Einbände mit Renaissanceornament in Stäben und Leisten, mit Figuren religiöser oder biblischer Art, mit den Porträts der Reformatoren und der Fürstlichkeiten dieser Zeit in sehr leichtem Relief verziert sind. Die Technik ist aber nicht mehr die alte, sondern die Verzierungen sind mit Stanzen, welche wieder und wieder gebraucht werden, eingeschlagen oder aufgepreßt. Das Leder ist braunes Kalbsleder, häufiger noch ein weißes, in Ewigkeit dauerbares Schweinsleder.

Im Laufe des Jahrhunderts aber tritt diese Dekoration, welche nach Ursprung und Fortbildung deutsch ist, vor einer anderen zurück, deren Ursprung man wohl in Italien zu suchen hat. Sie verschmäht völlig das Relief vor glatter Flächenverzierung

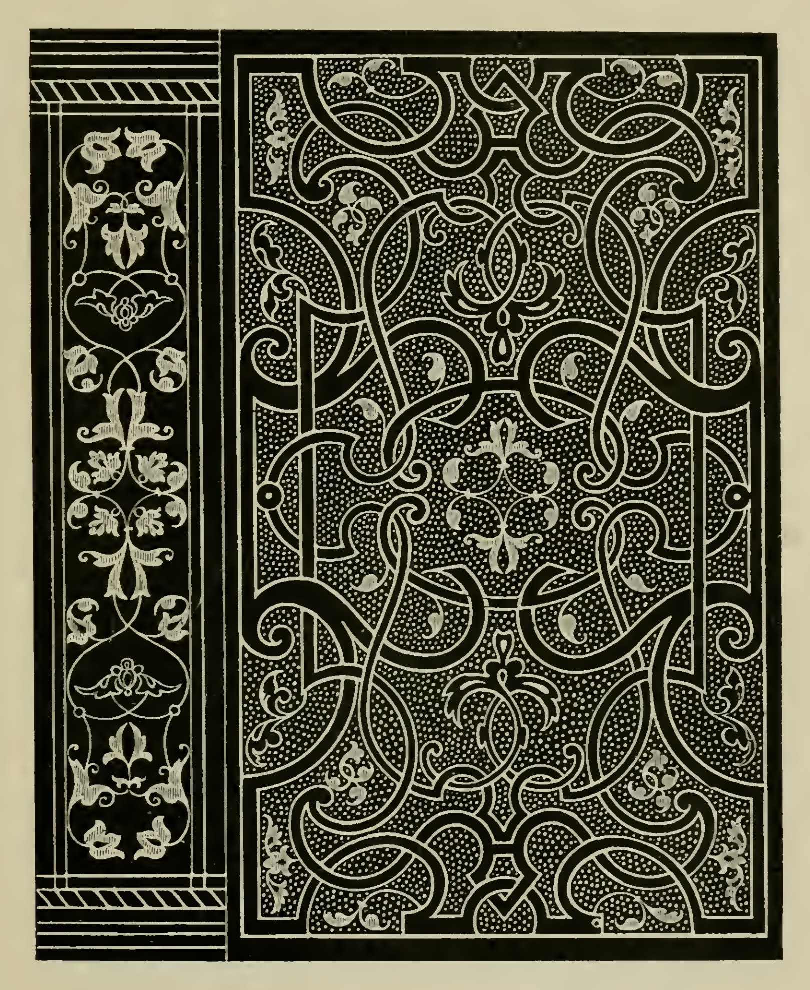


Gepreßter Bucheinband von Schweinsleder; 16. Jahrhundert.

Berlin, Kunstgewerbe-Museum.



und bildet sich zu der rationellen Buchdekoration heraus, welche noch heute Bestand hat (Abb. 55). Es ist ein System von Linien und Zügen, das sich über die ganze Fläche verbreitet und in der Mitte einen Raum übrig läßt, um den Titel des Buches oder das Wappen des Besitzers einzudrucken. Das System dieser Linien, die nach der Regel in Gold, seltener kalt eingedruckt sind, ist ein doppeltes. Entweder hat es



55. Bucheinband, Leder mit Handpressung in Gold.

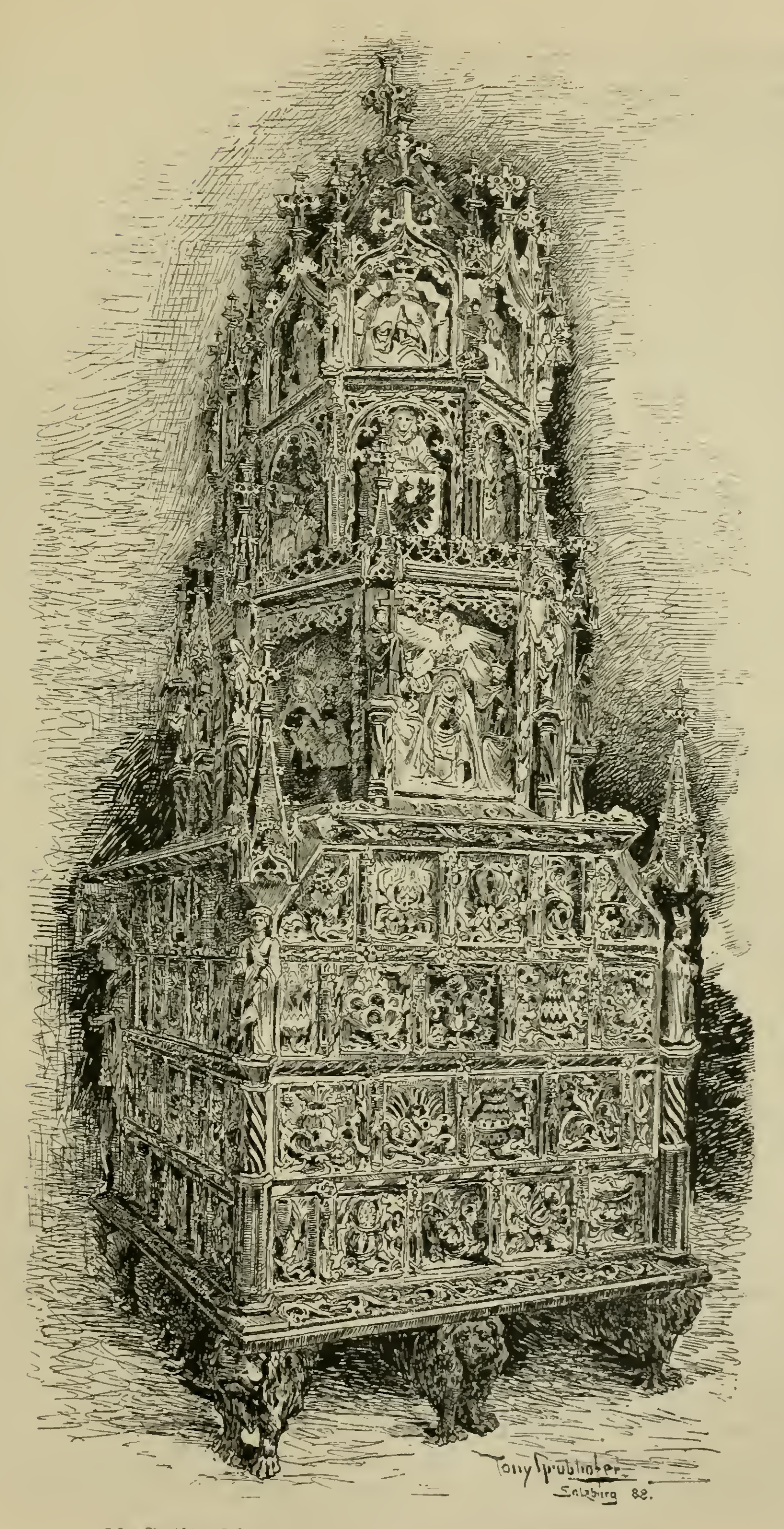
sein Motiv von der herkömmlichen Metallverzierung der Bücher hergenommen und ornamentiert bloß die Ecken und die Mitte, im übrigen die Fläche frei lassend. Im anderen Falle überzieht es die ganze Fläche der Decke in wohlgeordneter, kunstvoll ersonnener Weise wie mit Bändern, die sich durcheinander schlingen. Zur Verdeutlichung des Systems und zu mehrerem Schmuck sind oft Farben hinzugefügt, welche einzelne Band- oder Riemenstreifen in Rot, Blau, Grün, Weiß hervorheben. Je älter, je einfacher pflegt die Komposition zu sein. Das Motiv dazu ist — bemerkens-

werterweise — aus dem Orient gekommen, nicht von den arabischen Manuskripten und ihren Einbänden, sondern von den tauschierten Arabesken orientalischer Waffen und Geräte. Diese Arabesken waren bereits, wie oben schon dargestellt worden, in die deutsche Goldschmiedekunst und auf die deutschen Eisenarbeiten übergegangen, sie werden nun auch auf den Einband und selbst auf die innere Ausstattung der Bücher, auf die Verzierung der Lettern oder des Typensatzes übertragen. Hier nehmen sie eine sehr blühende Entwickelung, werden immer feiner und zierlicher, komplizierter und verwickelter, oft auch verwirrter, umgeben die Initialen mit einem Schwall von Linien wie mit einer Perücke, nehmen in ihre Mitte pflanzliches Ornament auf, um diesem schließlich die Hauptrolle zu überlassen. Damit haben sie aber auch System und Zusammenhang verloren. Und das konnte leicht geschehen, da die Linien mit der Hand durch kleine Stanzen eingeprägt wurden; verlor sich das Gefühl für das Ganze und seine schöne Ordnung, so wurden die Stanzen, welche kleine Ornamente, Blüten, Blätter vorstellen, mechanisch ohne Verbindung nebeneinander gesetzt. Diese Entwickelung gehörte allerdings schon lange nicht mehr der Renaissance an; sie vollzog sich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, ziemlich außerhalb und unabhängig vom sonstigen Kunstgeschmack der Zeiten. Es sei darum ihrer an dieser Stelle gedacht, um nicht wieder darauf zurückkommen zu müssen. Das Leder ist im sechzehnten Jahrhundert noch durchweg braun, naturbraun; später erscheint es geflammt und in den verschiedensten Farben, insbesondere bildet Rot im siebzehnten Jahrhundert die Vorliebe. Im achtzehnten Jahrhundert treten Samt, Seide, vor allem Gold- und Buntpapier als ganzer oder halber Ersatz ein. Letzteres lehnt sich in seiner Zeichnung an ostasiatische Vorbilder an und wird, wie für Broschüren, so insbesondere für Bedeckung der Innenseiten des Einbandes verwendet.

Während die meisten Zweige der Kunstindustrie durch die Renaissance nur eine künstlerische Umwandlung erleiden, treten zwei der wichtigsten Kunstgewerbe, Thon und Glas, mit dem sechzehnten Jahrhundert fast wie aus dem Dunkel bedeutsam und selbständig hervor. Nicht, als ob sie im Mittelalter nicht existiert hätten, bestanden doch schon in der Römerzeit Glas- und Thonfabriken auf deutschem Boden, und der Volksgebrauch kann ja das irdene Geschirr von allem Gerät am wenigsten entbehren. Es giebt auch noch hinlänglich Beispiele, die von ihrem Dasein Zeugnis ablegen, aber sie haben so wenig Vorragendes geschaffen, daß von ihnen kaum die Rede ist, und die Geschichte so wenig wie die erhaltenen Reste von ihren künstlerischen Leistungen zu erzählen wissen.

Was aus dem Mittelalter von der deutschen Glasfabrikation, soweit sie Gefäße betrifft, übrig geblieben, beschränkt sich auf ein paar unbedeutende Trinkbecher, die auch nur erhalten worden, weil man sie als Reliquiarien verwendet hatte. Mehr hat die Thonfabrikation hinterlassen, aber auch das sind nur Fragmente, glasierte Ziegel, einzelne Ofenkacheln, Wand- und Fußbodenfliesen, aus denen nicht einmal zu ersehen ist, wann und wo die Glasur zuerst eingeführt worden, viel weniger, daß sich eine Kunstgeschichte dieses Gewerbes durch das Mittelalter herstellen ließe.

Die Bleiglasur, welche den Terrakotten aus der Römerzeit fehlt, muß indes ziemlich früh nach Deutschland gekommen sein, denn glasierte Ziegel sowohl aus dem Bau der Wände wie vom Dache, davon einzelnes erhalten ist und in Museen und



56. Gotischer Ofen auf dem Schloß Hohensalzburg im Fürstenzimmer.

Altertumssammlungen aufbewahrt wird, beweisen, daß sie schon in der Epoche des romanischen Kunststiles in Deutschland bekannt und geübt worden. Eine Nachricht der Kolmarer Chronik besagt, daß ein Töpfer in Schlettstadt, welcher im Jahre 1283 gestorben, als der erste im Elsaß Töpferware mit Glas überzogen habe. Das braucht nur allein für den Elsaß zu gelten. Unter Glas kann hier wohl nur Bleiglasur verstanden werden, keinenfalls aber Zinnglasur, deren Anwendung in Deutschland selbst für das sechzehnte Jahrhundert noch zweifelhaft ist. Mit dem vierzehnten Jahrhundert mehren sich die Überreste mit Glasur, immer freilich nur einzelne Kacheln, Fliesen, Dachziegel, welche meist durch Ausgrabungen an das Licht gekommen sind, darunter aber solche Kacheln, welche selbst mit Figuren in Relief unter grüner Glasur geschmückt sind. Daß also Öfen dieser Art in Deutschland während des Mittelalters existierten, ist nicht zweifelhaft; wie frühe aber, bleibt dahin gestellt. Auf dem oft genannten Klosterplane zu St. Gallen aus dem neunten Jahrhundert findet sich bereits ein Ofen eingezeichnet, doch ist er schwerlich schon für Glasur gedacht. Erst aus dem Schlusse der gotischen Kunstepoche sind einige vollständige Öfen erhalten im Schloß Tirol, im germanischen Museum, im Artushof zu Danzig und auf dem Schlosse Hohensalzburg, welche sich als würdige Werke seines vorgeschrittenen Kunstgewerbes darstellen (Abb. 56). Mit diesen tritt die Töpferei in die Kunstgeschichte ein.

Der Ofen auf dem Schlosse in Salzburg ist ein besonderes und charakteristisches Muster mittelalterlicher Art, obwohl er erst vom Jahre 1501 datiert. Auf Löwen ruhend, in seinem unteren Teil viereckig, im oberen turmartig sich erhebend, zeigt er in jeglichem Detail noch den gotischen Stil. Der untere Teil, an dessen Ecken Heilige unter Fialen stehen, ist aus gleich großen Kacheln zusammengesetzt, jede aber anders mit einem Zweig und einer Blume von streng gotischer Zeichnung verziert. Den Oberbau dagegen schmücken Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben Christi, Figuren unter Baldachin, sodann durchbrochenes Maßwerk und andere ornamentale Motive von nicht minder streng gotischer Art. Noch keine Spur weist auf die Renaissance. Die Farben sind harmonisch, aber tief und schwer, Gelb, welches den Grund der Kacheln bildet, ein helles und ein dunkles Grün, Blau, Violett und Braun. Vielleicht um einige Jahre älter ist ein ganz im Viereck gebauter, aus vielen einzelnen Kacheln zusammengesetzter Ofen im germanischen Museum. Die ganze Erscheinung ist farbig bunt, die Kacheln mit den Wappen des fränkischen Adels geschmückt; jedes Wappen von zwei Kriegern im frühen Landsknechtskostüm gehalten; andere Landsknechte sind gelagert um den Sockel. Zwischen den Wappenkacheln stehen kleinere mit den Aposteln.

Jene Form des Ofens, welche wie bei dem auf Hohensalzburg aus einem Ober- und Unterbau besteht, wird im Laufe der Renaissance die gewöhnliche, sobald es auf eine künstlerische Aufgabe abgesehen ist, obwohl die viereckige sich daneben erhält. Bei jener Gestalt ist der Unterbau stets viereckig, der in seinem Durchmesser oder in seiner Dicke kleinere Oberbau entweder ebenfalls viereckig oder achteckig, oder auch rund. Oben ist der Bau mit einem Gesims gekrönt und ruht auf Füßen, welche häufig Löwen aus glasierter Terracotta vorstellen. Die Kacheln sind entweder alle von gleicher Größe, zuweilen auch aus der gleichen Form, dann aber, als die Renaissance fortschreitet, gemäß einer kunstvolleren Architektur gestaltet und zusammengesetzt. Die

Mitte bildet eine größere Kachel mit figürlicher Darstellung, begrenzt von Pilastern oder Hermen an den Ecken, oben ist ein schön ornamentierter Fries mit vorspringendem Gesims darüber, unten ein reich verzierter Sockel. Das Detail ist ebensowohl plastisch gebildet, wie reich in Farbe gesetzt, zuweilen auch in einer Farbe und mit Vorliebe in Grün gehalten. Die Ornamente bestehen schon in Renaissancemotiven, in Vasen, Grotesken, Laubwindungen; die Figuren sind zeitgenössische Krieger oder die Helden der Geschichte, auch biblische Persönlichkeiten. Von dieser Art haben sich ziemlich zahlreiche Öfen erhalten, die meisten der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts angehörend, so zu Nürnberg im germanischen Museum, im Salzburger städtischen Museum, im bayerischen Nationalmuseum, und sonst vieler Orten in öffentlichen und privaten Sammlungen; manche stehen auch noch an ihrer ersten Stelle, für welche sie bestimmt waren.

Fragt man nach ihrer Herkunft, so wird man auf verschiedene Gegenden Deutschlands hingewiesen. Man kann im allgemeinen annehmen, wo sie gefunden, da sind sie auch wenigstens in der Nähe gemacht worden. Die Blei- oder Hafnerglasur, mit der sie bedeckt sind, war kein Geheimnis, die Farben konnte sich jeder Töpfer verschaffen. Freilich, um Originalwerke dieser Art zu machen, mußte er bis zu einem gewissen Grade Modelleur sein. Die Motive für Ornamente und Figuren fand er in den Stichen der Kleinmeister und beutete dieselben auch aus. Obenan unter den Fabrikstätten steht auch diesmal wieder Nürnberg, wo sicherlich jener oben beschriebene Ofen mit den Wappen des fränkischen Adels entstanden ist. Dann ist oder war Salzburg und Oberösterreich zu sehr mit solchen Öfen versehen, um hier nicht eine zweite Stätte zu suchen. Eine dritte war Südtirol, dessen meist ornamental verzierte Öfen in den Farben sehr an die italienischen Majoliken erinnern. Zu Villingen auf dem Schwarzwalde war Hans Kraut (1532—1587) durch eine lange Zeit des sechzehnten Jahrhunderts ein berühmter Hafnermeister, der auch ein großes Grabmal in Terracotta machte. Ein Ofen von ihm, der sich jetzt zu London im South-Kensington-Museum befindet, trägt seinen vollen Namen und die Jahreszahlen 1577 und 1578. Das Hauptrelief desselben stellt Momente aus der Geschichte der Esther dar. Auch anderes ist von ihm bekannt.

Der Fortschritt, der in dieser Ofenfabrikation liegt, wird gewöhnlich dem vielgewandten Nürnberger Künstler Augustin Hirschvogel (richtiger wohl Hirsvogel) zugeschrieben. Augustin, von dem Neudörffer unter den berühmten Nürnberger Künstlern berichtet, geboren 1488 und gestorben 1553, begann wie sein Vater Veit als Glasmaler. Da aber die Zeit kam, in welcher man überall Fenster machte, „durch die man auf die Gasse sehen konnte," und es so mit der Glasmalerei nicht mehr viel zu verdienen gab, so verband er sich mit zweien Hafnern zur Glasmacherei nach venetianischer Art, auch wohl zur Töpferei, denn anders ist doch wohl eine Klage der Hafner gegen ihn wegen Gewerbsstörung nicht auszulegen. Es ging aber nicht damit; es fehlten die Kenntnisse, und so begab sich Augustin im Jahre 1534 nach Venedig, um hinter die Geheimnisse der Muraneser Glasmacher zu kommen. Sie hüteten aber dieselben, und so brachte er, als er nach Nürnberg zurückkehrte (1538), nur „viel Kunst in Hafners Werken" mit. Seit dieser Zeit, wie Neudörffer sagt, „machte er welsche Öfen, Krug und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie von Metall gossen."

Was sind das nun für Öfen, Krüge, Bilder auf antiquitetische Art? Erhalten mit Augustins Namen ist leider gar nichts, und wir sind auf Kombinationen, auf eine Untersuchung angewiesen, um zu sehen, wie seine Art war, und worin sein Einfluß bestand. Diese Untersuchung ist sehr gründlich von Karl Friedrich*) angestellt worden und man kann sich im allgemeinen mit den Resultaten einverstanden erklären.

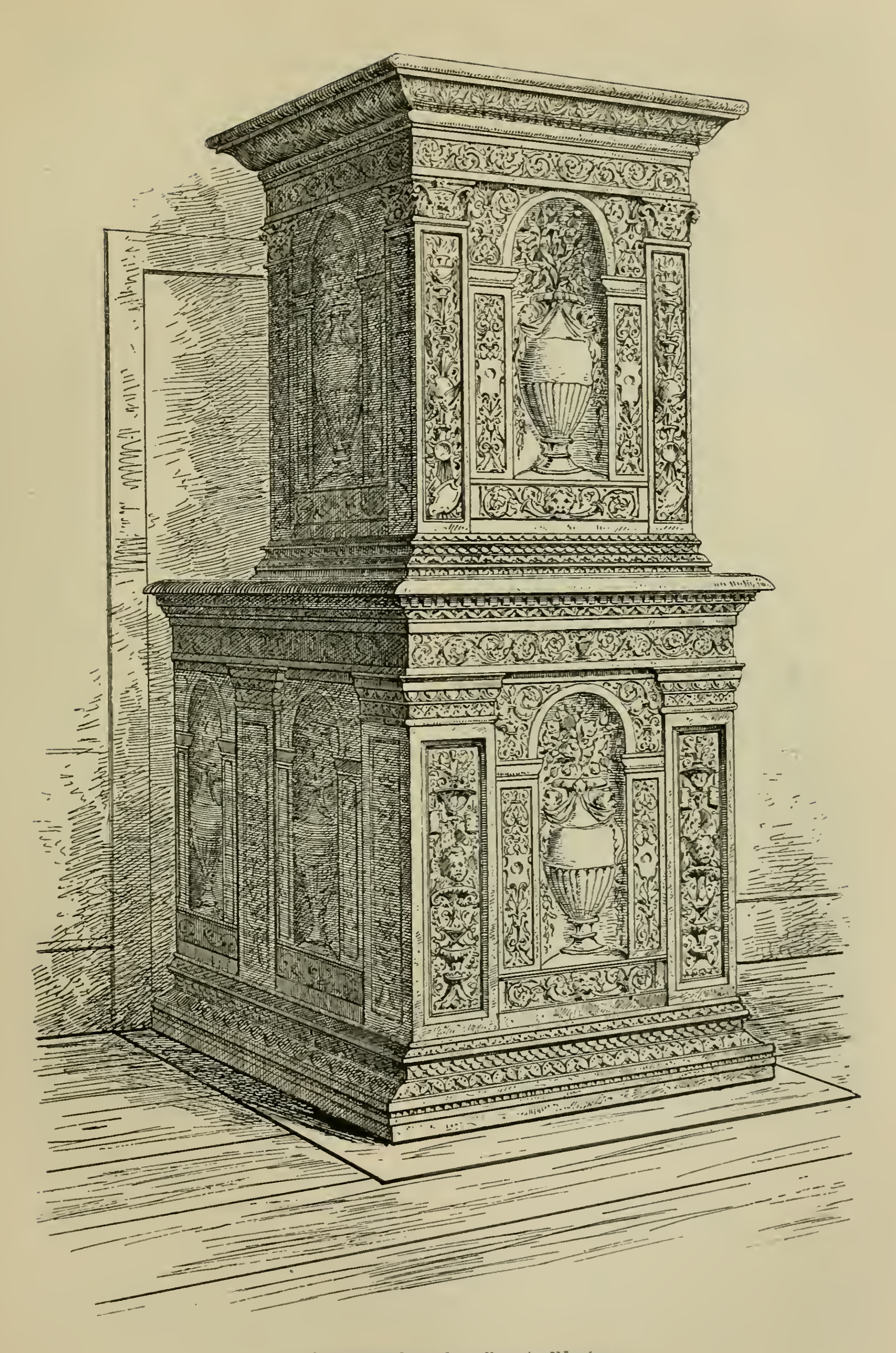
Es giebt aus dem sechzehnten Jahrhundert deutsche buntglasierte Krüge, welche im antiquarischen Geschäft mit dem Namen Hirschvogels bezeichnet werden und als seine vermeintlichen Werke in hoher Schätzung stehen (Abb. 57). Es sind meist birnförmig gestaltete, topfartige Gefäße, glasiert mit den gewöhnlichen Farben der Öfen dieser Zeit, bedeckt mit aufgesetztem Reliefornament, verziert mit biblischen und anderen Figuren, die unter Rundbogen stehen, alles im ganzen Machwerk so roh, daß Hirschvogel deshalb nicht nötig gehabt hätte, nach Italien zu gehen. Auch entsprechen sie in keiner Weise den Worten, mit welchen Neudörffer die Arbeiten Hirschvogels kennzeichnet. Sie also auf seinen Namen zu taufen, ist reine Willkür. Es ist mittelmäßige Arbeit, gut genug für jeden tüchtigen Hafner, und sie mögen auch wie die Öfen an verschiedenen Stellen entstanden sein. Ein Gefäß in Feldflaschenform mit Simson und Delila, das sich in Darmstadt befindet und von Hefner abgebildet worden, weiset auf Villingen und Hans Kraut hin, ein Krug im Kunstgewerbe-Museum in Dresden giebt sich durch seine Bezeichnung als sächsische Arbeit zu erkennen; er trägt den Namen seines Verfertigers Martin Moller in Annaberg und dazu die Jahreszahl 1569.



57. Hirschvogelkrug.
Berlin, Slg. der Kgl. Porzellanfabrik.

Die Worte Neudörffers, daß die Arbeiten Hirschvogels wie aus Erz gegossen erschienen, wollen wohl nur sagen, daß sie in der Modellierung große Schärfe und Bestimmtheit besaßen: Wenn er sie „auf antiquitetische Art“ nennt, so sind, nach zeitgemäßem Sinne, die Grotesken und Arabesken zu verstehen, die Verzierungen nach antiken Vorbildern, wie sie damals in der italienischen Kunst in Übung standen, übrigens auch schon der deutschen Kunst nicht mehr fehlten. Hirschvogel wäre es demnach gewesen, der diese Art auch in die Öfen und die sonstige Töpferei eingeführt habe. Von diesem Gesichtspunkt ausgehend, hat Friedrich**) einen auf der Burg in Nürnberg befindlichen Ofen von sehr schöner und genauer Arbeit dem Augustin Hirschvogel als sein Werk mit vieler Wahrscheinlichkeit zugeschrieben und danach anderes zu bestimmen gesucht (Abb. 58). In der That können das die Werke Augustins sein, Gewißheit haben wir nicht. Noch mehr aber bleibt es zweifelhaft, wie weit sich der Einfluß seines Vorgangs erstreckt habe, zumal er nur

*) Augustin Hirsvogel als Töpfer, Nürnberg 1885. — **) A. a. O. abgebildet auf T. XXVI.



58. Hirschvogelofen auf der Burg in Nürnberg.

wenige Jahre auf dem Gebiete der Töpferei arbeitete und dieselben „antiquitetischen" Motive doch schon Gemeingut waren. Ihn zum Vater dieser Kunstöfen im Stil der Renaissance zu machen, damit geschieht ihm wohl zu viel Ehre.



59. Siegburger Schnelle; 1580.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Wenn wir annehmen müssen, daß diese Kunsttöpferei mit buntglasierten Öfen und Gefäßen mindestens durch die ganze südliche Hälfte Deutschlands verbreitet war, so beschränkte sich eine andere Töpferei von ganz spezieller Art, welche zu den originellsten Erscheinungen im deutschen Kunstgewerbe der Renaissance gehört, auf einen verhältnismäßig kleinen Strich Landes und ganz bestimmte Ortschaften. Das ist die Steinzeugfabrikation, welche am Niederrhein, von Koblenz etwa bis zur Limburger Grenze, ihren Sitz hatte und sich, wie neueste Forschungen ergeben haben, an die Orte Siegburg, Raeren, Frechen, Höhr und Grenzhausen und einige andere minder bedeutende knüpft.

Vor Zeiten gingen alle diese mit der Bezeichnung „Krüge" zusammengefaßten Thonwaren unter dem Namen Grès de Flandre. Der flandrischen Herkunft widersprach aber schon die noch heute existierende „Krugbäckerei" im ehemaligen Nassauer Lande, auch weiß man nunmehr, daß sie nach Flandern, wie nach Frankreich, England und Skandinavien aus dieser deutschen Gegend importiert wurden, und zwar durch Vermittelung der großen Handelsstadt Köln, daher dieses Geschirr in der Fremde auch wohl als kölnisches bezeichnet worden.

Wann diese Fabrikation am Niederrhein entstanden, darüber liegen keine Nachrichten vor. Für uns aber ist kein Zweifel, daß sie sich an die römische Töpferei anschließt, welche in derselben Gegend während der Römerherrschaft in Blüte stand. Sie ging still ohne künstlerischen Wert ihrer Arbeiten durch das Mittelalter weiter.

Einzelne Gefäße sind auch erhalten, welche in das Mittelalter, wenigstens in das fünfzehnte Jahrhundert zurückreichen. Die neue und außerordentliche Blütezeit beginnt aber erst im sechzehnten Jahrhundert, und das ist nicht zu verwundern, hat ja doch die Renaissance so manchem Zweige der Kunst und des Gewerbes neuen oder erneuten Schwung verliehen. Viele Gegenstände dieser niederrheinischen Thonwaren sind mit den Jahreszahlen versehen. Sie geben zu erkennen, daß die Blütezeit von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts bis gegen das Jahr 1620 oder 1630 fällt. Da war es die Wirkung des großen Krieges, welcher wiederholt auch über diese Gegenden hinging, ihre Arbeitsamkeit lähmte, ihren Wohlstand vernichtete. Von dem an wurde die Fabrikation an einzelnen Orten ganz ausgelöscht, an anderen ging sie weiter ohne besonderen künstlerischen Wert.



60. Siegburger Krug mit langer Ausgußröhre. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Nach künstlerischer Bedeutung und geschäftlicher Ausdehnung nimmt wohl in dieser Epoche Siegburg den ersten Rang ein. Viele Tausende von Krügen wurden jährlich fabriziert und meist durch Köln exportiert. Die Masse war ein heller, weißlich grauer Thon, der bei den älteren Gegenständen wohl unrein geworden, bei denen der besten Zeit aber rein und schön in seiner Naturfarbe erhalten bleibt. Sehr selten ist eine andere Farbe und nur ein wenig Blau hinzugefügt. Zu den geschätztesten Gegenständen von Siegburg gehören die Schnellen, cylinderförmige, nach oben sich leicht verjüngende und mit einem Henkel versehene Trinkgefäße, die nach den Zunftstatuten ein bestimmtes Maß halten (Abb. 59). Schöner ist eine andere Art der Henkelkannen mit gerundetem Bauch und schön geschweifter Ausgußröhre (Abb. 60). Die Verzierungen sind in die Masse eingedrückt oder derselben aufgelegt. Die älteren

begnügen sich mit Ornamenten, Wappen, Medaillons, dann sind es aber Gegenstände mannigfacher Art, welche als Schmuck dienen, alle Bestandteile des Renaissanceornamentes, Sprüche, Inschriften, Figuren und Szenen mythologischer, biblischer, historischer Art, die Helden der Geschichte, Kaiser und Fürsten, Allegorien und Genrebilder wie Hochzeiten und Bauerntänze, wofür vorzugsweise die Kupferstiche von Hans Sebald Beham die Vorbilder liefern (Abb. 61). All diese Verzierung ist im Relief gehalten, auf den besseren Krügen von großer Schärfe und Feinheit unter dünner, durchsichtiger Glasur.



61. Siegburger Krug mit Bauerntanz. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Anders sind auch nicht die Verzierungen der Krüge von Raeren, das man mit seinen minder bedeutenden Nachbarorten zum zweiten nennen mag; doch hat es auch seine Eigentümlichkeiten. Das Steinzeug von Raeren ist zum Teil grau, ähnlich dem Siegburger, doch fällt es in verschiedene andere Töne, ins Blaue, Gelbe und Braune, und ist auch wohl durch dicke Glasur gelb und braun in verschiedenen Abstufungen. Eigentümlich sind Raeren die sogenannten Bartmännerkrüge, plumpe, dicke, flaschenförmige Gefäße mit engem Hals, unter dessen Mündung das Gesicht eines bärtigen Mannes sich befindet. Besonders beliebt bei den Krügen von Raeren sind die Bauerntänze, die sich in einem breiten Reif um den Bauch des Gefäßes herumziehen; dann findet sich häufig die Geschichte der Judith und der Susanna. Auch die Blütezeit von Raeren fällt in die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und dauert bis in den Anfang des dreißigjährigen Krieges hinein (Abb. 62. 63).

Mit diesen beiden nicht ganz auf gleicher Höhe steht das Steinzeuggeschirr von Frechen, einem Dorfe in der Nähe von Köln. Es ist plumper in den Formen, von schmutzigem Gelb oder Braun, mit trüber, dicker Glasur und stumpferer Verzierung, die meist nur in Ornamenten, Maskarons, in Blumen, Blüten und Ranken besteht. Höhr und Grenzhausen, Ortschaften bei Koblenz, kamen in Aufnahme, als die anderen Orte sanken, der edlere und feinere Geschmack der Renaissance aber auch schon verschwunden war. Ihr blaues und graues Steinzeuggeschirr kann sich daher auch nicht dem Siegburger an die Seite stellen. Formen und Gegenstände sind wohl mannigfacher, aber auch absonderlicher. Statt sich mit den verschiedensten Formen der Krüge, Flaschen, Kannen zu begnügen, werden nun Schüsseln, Teller, Leuchter, Tinten- und Salzfässer, allerlei Getier und Menschenfigur aus dem gleichen Material gemacht und diese gleicherweise in Dunkelblau oder Violett verziert, während der eigentliche

Schmuck der Gefäße ziemlich nüchtern in stern= oder rosettenartigem oder laubigem Ornament besteht, auch wohl in dem flachen Relief roh gestalteter Hirsche, Hasen, Vögel und dergleichen. Aber Höhr und Grenzhausen haben das Verdienst, diese Töpferei bis auf unsere Zeit, wenn auch mit immer sinkendem Geschmack, gebracht und so eine Wiedererhebung in der Gegenwart ermöglicht zu haben.

Gleichzeitig der Töpferei erhob sich auch das Hohlglas, die Fabrikation der Glasgefäße, zu der Höhe eines Kunstgewerbes, aber nicht sofort mit dem gleichen Erfolge, denn was sie im sechzehnten Jahrhunderte leistete, war doch ziemlich ein=



62. Raerener Krug von 1602.
Im Fries Halbfiguren und Wappen von Kaisern und Kurfürsten.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.



63. Bartmannskrug.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

seitiger Art. Mannigfache Nachrichten liefern den Beweis, daß die deutschen Glas=hütten seit der Römerzeit nie erloschen, aber was aus ihnen hervorging, war gewöhnliches Geschirr ohne irgend künstlerische Ansprüche, zumeist Trinkgeschirr, Becher von grünlichem oder hellem Glase, mit sogenannten Butzen oder Knorren besetzt, welche ursprünglich den Zweck hatten, bei dem großen und glatten Gefäße der Hand einen festen Halt zu bieten, und dann zum Schmuck wurden. Wie sehr man im späten Mittelalter noch das Gefühl hatte, in dieser Glasarbeit zurückzustehen, zeigen eine Menge Versuche in verschiedenen Ländern, die venetischen Glaskünste einzuführen. Allein die Venetianer hüteten ihre Geheimnisse, und die Versuche hatten wenig oder

keinen Erfolg, außer vielleicht einigen in Antwerpen, wohin Karl V. Glasmacher von Venedig berufen hatte. Unter denjenigen, welche sich in Deutschland um die Einführung der venetianischen Glaskünste bemühten, war auch Augustin Hirschvogel in Nürnberg. Hier hatten zwei Töpfer, Hans Nickel und Oswald Reinhardt, welche in Venedig gewesen waren, sich zur Fabrikation von Glasgefäßen nach Venetianer Art im Jahre 1531 zusammengethan. Der Rat von Nürnberg unterstützte sie mit Geld, aber die Sache ging doch nicht, auch nicht, als Hans Nickel ausschied und Hirschvogel für ihn in das Geschäft eintrat. Es fehlten eben die Kenntnisse, und um diese zu erlangen, war es, daß Augustin sich nach Venedig begab, in dieser Beziehung aber auch vergebens. Herzog Albrecht V. von Bayern (1550—1579) berief statt der Venetianer, die er nicht haben konnte, den Antwerpner Glasmacher Bernhard Schwartz, der in Landshut einen Ofen errichten und die deutschen Arbeiter in besserer und feinerer Kunst unterweisen sollte. Viel Erfolg scheint auch das nicht gehabt zu haben. Den deutschen Glashütten gelang nirgends das venetianische Glas; sie ritzten in die glatten Originalgefäße wohl Verzierungen mit dem Diamanten ein, aber sie verbesserten dieselben nicht damit, noch waren sie im stande, sie herzustellen.

Dagegen brachten sie ihr eigenes Glas zu einer gewissen und eigentümlichen künstlerischen Art. Es bestanden zu dieser Zeit um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts eine Menge Glashütten im Böhmerwalde, sowohl auf der böhmischen wie auf der bayrischen Seite, und neben ihnen im Fichtelgebirge. Diese letzteren sind es vorzugsweise, welche die neue deutsche Art ausgebildet und geübt zu haben scheinen. Die Art besteht in der Übertragung der Malerei mit opaken Emailfarben von der Glasscheibe auf das Glasgefäß, denn anders hat man sich die Sache nicht vorzustellen. Die Glasmalerei war damals, wie noch gezeigt wird, zur Miniaturmalerei geworden und hatte es gelernt, mit sehr verschiedenen Farben auf einer und derselben Glasscheibe zu malen. Die Anwendung dieser Technik auf das Hohlglas bot keine Schwierigkeit, und so entstanden zu dieser Zeit um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die mit Emailfarben verzierten Glasgefäße, welche man als eine deutsche Kunst, als die deutsche Art der Glaskunst bezeichnen muß.

Wo diese Kunstart zuerst entstanden, ist wohl fraglich. Ein Hauptsitz war während des siebzehnten Jahrhunderts das Fichtelgebirge, insbesondere Bischofsgrün, wo auch kleine Fensterscheiben gemalt wurden. Ein großer Teil der „Fichtelberger Gläser," wie sie gewöhnlich genannt werden, giebt seine Herkunft durch die Verzierung mit oftmals gereimten Inschriften kund. Sie stellt den fichtenumwachsenen Ochsenkopf dar, den berühmten Hauptberg dieses Gebirges, mit den vier Flüssen, welche an ihm entspringen.

Der Form nach sind alle diese Trinkgefäße von äußerster Einfachheit. Während im Weinlande Italien das zierliche Stengelglas mit seiner gegliederten Profilierung vorherrscht, ist es im Bierlande Deutschland, vielmehr Bayern und Sachsen, die Becher- und Humpenform. Es sind in der Regel große und kleine cylinderförmige Gefäße von weißlichem oder farblosem Glase, zuweilen mit einer Anschwellung in der Mitte, auch wohl mit einem Deckel versehen. Die größeren Humpen heißen auch „Willkommbecher" oder auch „Wiederkomm." Erst gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts treten noch andere Gefäßformen auf, kleinere nach oben sich erweiternde



ZEICHN. v. G. REHLENDER LITH. v. R. HÜLCKER DRUCK v. TH. EISMANN — G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG, BERLIN

BEMALTE DEUTSCHE GLÄSER

BERLIN, KUNSTGEWERBEMUSEUM.



Becher, Stengelgläser, auch runde und viereckige Flaschen. Reicher als die Form stellt sich die Bemalung dar. Die älteren zeigen in möglichst großer Darstellung den Reichsadler mit dem Reichswappen oder einer Fülle von Einzelwappen auf den Fittichen, sodann Kaiser- und Kurfürstenbilder, meist zu Pferde, in zwei Reihen übereinander, auch wohl die Apostel. Man pflegt die Gläser danach zu benennen. Die Zünfte ließen sich ihre Zunftwappen darauf malen, Familien ihre Familienwappen, fürstliche Kellereien das Hauswappen. Dann findet man allerlei Figuren darauf, Genrebilder, hochzeitliche Erinnerungen u. s. w.

Obwohl die Art im sechzehnten Jahrhundert entstanden, gehören doch die meisten Gegenstände dem siebzehnten Jahrhundert an. Sie verbesserten sich aber nicht; im Gegenteil, die Zeichnung wurde roher, die Färbung greller und unharmonischer. Das Glas, früher mehr farblos, erhielt später einen starken Stich ins Grüne, der heute von den Nachahmern gewöhnlich übertrieben wird. Eine Nebenart im siebzehnten Jahrhundert — wir erwähnen sie hier, um nicht auf dieses Genre zurückkommen zu müssen — bilden die sogenannten Schapergläser, Trinkgefäße ganz von derselben Art, nur allein mit schwarzer Farbe bemalt. Johann Schaper, welcher im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts in Harburg an der Elbe geboren wurde, arbeitete seit 1640 in Nürnberg und starb daselbst 1670. Er bemalte auch Gläser in bunten Farben, aber nur jene schwarz verzierten Gläser, welche viele Nachahmer fanden, haben von ihm den Namen erhalten. Im achtzehnten Jahrhundert erloschen beide, die bunte wie die schwarze Art. Aus alter Zeit erhielt sich nur die Form des sogenannten Römerglases, eines heute gewöhnlich dem Rheinwein gewidmeten Trinkgefäßes von grünlichem oder bräunlichem Glase, welches mit halbkugeliger Kuppe, mit Knauf und konvex sich erweiterndem Fuß formell genau dem Tassilokelch entspricht, wenn auch der Nodus häufig durch Trauben dargestellt wird. Die Form ist also uralt; wann aber und woher sich die Bezeichnung Römerglas schreibt, ist unbekannt. Vermutungen darüber sind erlaubt, doch die rechte ist noch nicht gefunden.

War die Erhebung der deutschen Glasgefäße im Jahrhundert der Renaissance keine besonders glänzende, so war das Schicksal, welches der glänzendste Kunstzweig des Mittelalters, die Glasmalerei, erlitt, noch ein schlimmeres. Von ihrer höchsten Höhe sank sie ziemlich rasch herab, um gänzlich zu verschwinden. In der Fabrikation der Glasgefäße traten den buntgemalten Gläsern, als diese sich ihrem Ende zuneigten, wenigstens andere und feinere Arten zur Seite und setzten die Kunst fort, die Glasmalerei aber fand keinen Ersatz. Sie war, wie wir gesehen haben, am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu einer Entfaltung gekommen, welche sie mit der Wand- und Tafelmalerei wetteifern ließ. Sie beschränkte sich nicht mehr auf die alte Illuminiermethode, noch auf die bescheidneren Gegenstände von Einzelfiguren, Medaillonbildern oder Ornamenten, wie sie Technik, der Raum und seine Einteilung geboten hatten. Sie malte nunmehr Bilder, die den Schein der Wirklichkeit haben sollten, Bilder mit voller Modellierung, mit Lichtern und Schatten, mit Vorder- und Hintergrund, mit allem Beiwerk von Figuren und Landschaften.

Mit dieser Art ging sie in das neue Jahrhundert, in die neue Kunstepoche hinüber, und wie in dieser die Malerei eben auf dem gleichem Wege sich hob, so konnte die Glasmalerei, einmal in dieser Richtung, auch nur zu höheren Leistungen gelangen.

Und so hat sie denn auch in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts noch eine Reihe vorzüglicher Arbeiten geschaffen. Von diesen seien auf deutschem Boden nur die beiden schönsten Fenster der Sebalduskirche in Nürnberg genannt, das Maximiliansfenster, welches Kaiser Max im Jahre 1514 stiftete, und das Markgrafenfenster aus dem folgenden Jahre mit den Bildnissen der Brandenburger Markgrafen nach Hans von Kulmbach. Alsbald danach aber geriet sie in Deutschland, wenigstens was die Leistungen für die Kirche betrifft, in große Stockung. Holland und Belgien können sich noch aus späterer Zeit bedeutender, aber in ihrer Art sehr abweichender kirchlicher Glasgemälde rühmen, so Gouda mit seinen vierundvierzig Fenstern in der Johanniskirche, welche 1555 begannen, so Brüssel mit seinen großen Gemälden in St. Gudula, die bis in die Rubenszeit hinabreichen, anders aber in Deutschland. Hier war es ohne Frage die Reformation, welche der Glasmalerei in der Kirche ein Ende bereitete. Hatte die Reformation überhaupt für alle kirchliche Kunst nur ein kaltes Herz, wenn sie ihr nicht gar wie im Calvinismus feindlich war, so mußte sie an dem strahlenden Glanze der Glasmalerei und der Dämmerung, welche dieselbe wohl im Kirchengebäude verbreitete, am wenigsten Gefallen finden. Das Licht, die Klarheit, welche man im Glauben, in der Lehre suchte, übertrug sich leicht auch auf das Äußere, auf die Kirche, in welcher man gleicherweise Helligkeit verlangte. War es doch im Hause, in der Wohnung nicht viel anders. Es dauerte nur wenige Jahre, bis die Glasmaler über Mangel an Beschäftigung klagten und die einen, die begabteren, sich der Ölmalerei zuwendeten, die anderen zu Handwerkern, zu Kopisten wurden. Zu den ersteren, welche die Glasmalerei um anderer ergiebigerer Künste willen verließen, gehörte auch Augustin Hirschvogel. Einzelne deutsche Glasmaler wie der ältere Juvenel, wandten sich auch nach den Niederlanden, wo sich noch eine Weile Beschäftigung für sie fand.

Und doch gab es einen Zweig der Glasmalerei, der erst in diesem Jahrhundert zu seiner Blüte kam und vom Hause Besitz ergriff, da er von der Kirche ausgeschlossen wurde; aber auch er kämpfte bald gegen die Strömung der Zeit und konnte diese schöne und edle Kunst nicht vor dem Untergange bewahren. Die erweiterte Technik der Glasmalerei, welche erlaubte, auf einer und derselben Scheibe mit verschiedenen Farben nebeneinander zu arbeiten, hatte zu einer Art Feinmalerei, selbst Miniaturmalerei geführt, welche, zu fein für die großen Fenster der Kirche, nur im Hause, wo sie immer aus der Nähe betrachtet werden konnte, Anwendung fand. Die Beispiele gehen schon in das fünfzehnte Jahrhundert zurück und mögen aus den gemalten Wappen hervorgegangen sein, welche den unteren Teil der gotischen Fenster zu bilden pflegten. Als Wappen kamen sie zuerst in das Haus und in die öffentlichen Lokale der Rats- und Zunftstuben. In der Schweiz wurde es Sitte, befreundeten oder bekannten Familien solche Fenster oder vielmehr solche gemalte Scheiben bei festlichen Gelegenheiten in die Wohnung zu stiften. Die Schweiz war es auch, in welcher diese Miniaturglasmalerei zur höchsten Blüte gedieh und eine Ausdehnung fand, welche sie noch heute als die Quelle derselben für alle Antiquare und Kunstliebhaber erscheinen läßt. Bern, Zürich, Basel, Solothurn, Schaffhausen und andere Städte waren durch das ganze sechzehnte Jahrhundert viel beschäftigte Fabrikationsstätten. In Basel zeichnete Hans Holbein für diese Kunst; viele seiner Zeichnungen sind ja noch erhalten.



Lith. R. Hülcker. Druck August Osterrieth, Frankfurt a M.

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin.

GLASGEMÄLDE NACH SCHWEIZER ART.

(WIEN, K.K. OESTERREISHISCHES MUSEUM).



So geschah es nun auch an den anderen Orten: Maler und Glasmaler trennten sich; jene als die Künstler machten die Entwürfe, und diese führten sie aus auf Glas. Aber nicht die Schweiz allein betrieb dieses Geschäft; wo es deutsche Werkstätten für Glasmalerei gab, wurde in gleicher Weise gearbeitet und wiederum gingen die Kunststädte Augsburg und Nürnberg voran. Es war noch wie ein Nachklang aus mittelalterlicher Kunstliebe und Poesie; das Haus wollte ihrer nicht entbehren, und wenn es nur ein vereinzeltes Wappen war, so wurde es in das Fenster eingesetzt und von dem spielenden Licht der Butzenscheiben umgeben.

Aber es blieb diese Malerei nicht bei dem Wappen, schon im fünfzehnten Jahrhundert nicht. Wie die große Glasmalerei Gemälde zu schaffen trachtete, so auch die kleine. Zu den Wappen gesellten sich Miniaturbilder, Architekturen, Landschaften, Genrebilder, auch religiöse Gegenstände, bald auch Porträts. Zuweilen vereinigte eine Scheibe oder eine aus wenigen Stücken zusammengesetzte Tafel eine Reihe kleiner Bildchen. Solche Zusammensetzung war die frühere Art; später malte man nur noch auf einer einzigen viereckigen Scheibe von weißem Glase, nicht mehr auf farbigem Hüttenglase.

Damit war aber auch der letzte Verfall eingetreten. Die Strömung des Geschmacks ging dahin, Licht sowohl in die Kirche wie in das Haus zu bringen. Die im sechzehnten Jahrhundert allgemein werdende Verglasung der Fenster führte bei vielen städtischen Häusern, zumal bei denen, welche die schmale Giebelfront der Straße zukehrten, sie führte dahin, fast die ganzen Fronten zu Fenstern zu machen, ein Fenster dicht an das andere zu setzen. Man wollte nicht bloß Licht, man wollte nunmehr auch auf die Straße sehen. In dieser Richtung der Zeit wurden die Butzenscheiben durch glatte weiße Scheiben ersetzt, die Glasgemälde wurden blässer und farbloser und verloren sich endlich so vollständig, daß diese Kunst im achtzehnten Jahrhundert erlosch und vergessen wurde. Statt jenes glänzenden Farbenschmucks war nun die Freude um so größer, je heller das Glas, je größer die Scheibe; um so nüchterner freilich auch die Wirkung.

Es war etwas Ähnliches in dem Gang, welchen während dieser Zeit die textile Kunst auf deutschem Boden nahm. Sie ging von der Kirche an das Haus über, das Haus stellte aber nicht die gleichen Anforderungen wie die Kirche. Dies gilt insbesondere von der Stickerei, welche allein einige Originalität darbietet. In den gewebten dessinierten Stoffen gehen die Muster des Mittelalters fort, regelmäßig wiederkehrend angeordnet und verteilt, allerdings verändert im Geschmack einer anderen Zeit, doch immer noch erkennbar in den hergebrachten Motiven. Dazwischen mengen sich freilich auch reine Renaissancemotive, Blumen- und Akanthusranken, tierische und menschliche Gebilde, letztere jedoch schon selten. Als Bedeckungen für den Fußboden und den Tisch kamen häufig echte orientalische Teppiche in Gebrauch, doch scheint ihre eigentümliche Verzierungsart in den deutschen Fabriken ohne Nachahmung geblieben zu sein. Mit Figuren verzierte, gobelinsartige Gewebe gingen wohl aus deutschen Werkstätten hervor, doch mußte diese Kunst völlig vor den niederländischen Fabriken zurückstehen, fast als gänzlich bedeutungslos. Brüssel trat seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts an die Spitze und arbeitete im großen Stil für Kaiser Karl V., seine Nachfolger und andere Fürstlichkeiten. Die Gegenstände waren nunmehr vorwiegend

weltlicher Art, wie denn Karl V. seinen Kriegszug gegen Tunis in einer Reihe gewaltiger Arrazzi nach den Bildern von Vermeyen zu Brüssel ausführen ließ. Bayrische Fürsten suchten die Kunst nach München zu verpflanzen und ließen eine Weile für den Bedarf des Hofes arbeiten, doch hatte ihr Bemühen keine Dauer. Es war in allem Nachahmung; eine besondere Richtung oder Eigentümlichkeit, die man als deutsch bezeichnen könnte, zeigt sich nicht auf dem ganzen Gebiete. (Abb. 64.)

Mehr Originalität, wie gesagt, zeigt die Stickerei, aber nur in ihren Arbeiten für das Haus, und gerade nicht zur Erhöhung der Kunst. Bisher war es die Kirche gewesen, welche die Stickerei in der Höhe einer wirklichen Kunst gehalten hatte. Die Reformation machte dem für Deutschland ein Ende, und die künstlerische Reform, die Renaissance, war nicht im stande, die Stickerei nach ihrer Art wieder zu erheben. Im deutschen Hause wurde sie wesentlich Dilettantismus, wenn man die Nadelarbeit der Frauen so nennen mag. Die Leinwand des Hauses in Decken, Handtüchern, Betttüchern tritt in erste Linie. Sie wird bunt und weiß bestickt, und zwar in Motiven, welche der Renaissance angehören, teils in blumigen Ornamenten, teils mit recht lustigen Figuren und Szenen. Die Ausführung geschieht entweder in einer waschechten Farbe, in Rot, in Blau, in Gelb, oder auch in Bunt, meistens in Konturen, seltener in Füllung derselben. Manches ist noch erhalten und liefert ein Zeugnis von der gemütvollen Art, wie die deutsche Wohnung im sechzehnten Jahrhundert verziert und ausgestattet wurde.

Zu dieser Buntstickerei gesellte sich in besonderer Weise die Weißstickerei, teils einfach auf dem Leinengrund, was dann wenig Wirkung machte, teils in durchbrochener Arbeit. Diese letztere Art führt in das Mittelalter zurück, aber erst jetzt gewann sie Bedeutung, indem sie, wie mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, zur Entstehung und Ausbildung der Nadelspitze führte. Aus der Leinwand wurden Fäden in regelmäßiger Folge von beiden Seiten ausgezogen oder einzelne Felder ausgeschnitten und die Lücken in durchbrochener Arbeit mit einem genähten Muster wieder ausgefüllt. Diese Muster brauchten nur von der Leinwand gelöst und selbständig zu werden, um schon Spitze zu sein. Die Zeichnung war zu dieser Zeit immer regelmäßig, netzartig, wie Sterne oder Rosetten in mannigfachen Varianten, zu welchen die Technik leicht hinüberführte. Die Arbeit war nicht schwierig, aber fein, und als die Spitze Mode zu werden begann, wurden solche Muster künstlerisch erfunden und geschäftlich verbreitet. Wie der Tischlerei und der Goldschmiedekunst eine ganze artistische Litteratur zur Seite ging, so entstand auch in der zweiten Hälfte des sechzehnten und in der ersten Hälfte des siebzehnten eine solche für Stickerei und Spitzenarbeiten. Immer neue „Modellbücher für Stickerei und Näherei" entstanden und gingen als Gemeingut durch alle Länder. Wie viel Anteil Deutschland daran hat, ist schwer zu erweisen, doch sind eine ganze Anzahl solcher Musterbücher deutschen, zumal Nürnberger Verlags.

Soweit diese Muster die Spitzenarbeit betreffen, gehören sie der genähten Spitze an, und zwar in der Art der Reticella. Es wurde aber auch schon in diesem Jahrhundert die Spitzenklöppelei in einer Gegend Deutschlands eingeführt, wo sie lange Zeit lokalisiert und heimisch blieb, selbst bis auf den heutigen Tag, im sächsischen Erzgebirge. „Erfunden" ist sie hier nicht, erfunden, wenn dieser Ausdruck angewendet werden kann, ist sie nur dort, wo das Netzestricken getrieben wird. Die Spitzenklöppelei

stammt aus Küstenländern und hat dort immer ihren rechten und echten Sitz gehabt; findet sie sich im Binnenlande, so ist sie dorthin verpflanzt und gewissermaßen akklimatisiert worden. So im sächsischen Erzgebirge, wo sie in Annaberg, dem damals von seinen Bergwerken wohlhabend gewordenen Städtchen, alsbald nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts auftritt. Begründet, nicht erfunden und auch wohl nicht erst eingeführt, wurde sie dort von Barbara Uttmann, Tochter eines Bergwerkbesitzers in Annaberg aus Annaberger (und nicht Nürnberger) Familie des Namens Elterlein,



64. Rücklaken in Gobelinwirkerei; 1548. Berlin. Kunstgewerbemuseum.

und Frau und seit 1553 Witwe eines anderen Annaberger Bergwerkbesitzers Christoph Uttmann. Die Sage läßt sie die Spitzenklöppelei, welche sie von einer Brabanterin erlernt haben soll, im Jahre 1561 beginnen, aber schon aus dem Jahre vorher, von 1560, existiert ein Brief der Kurfürstin Anna von Sachsen, welcher bei der „Christoph Uttmannin auf Annaberg" Spitzen bestellt. Und damit ist ihr Verhältnis zur Spitzenfabrikation richtig bezeichnet. Sie war eine Geschäftsfrau in großem Stil und von großem Talent. Sie trieb es so mit ihren Bergwerken und mit ihrem Spitzenhandel, den sie in Annaberg fast monopolisiert zu haben scheint, denn sie beschäftigte zu Zeiten

neunhundert Frauen mit dieser Kunst. Insofern, als sie Fabrikation und Handel in Schwung zu bringen verstand, ist sie allerdings die Begründerin der sächsischen Spitzen geworden und das Erzgebirge ist ihr zu Dank verpflichtet. Sie aber hat ihr Geschäft damit gemacht. Sie starb 1575 in einem Alter von einundsechzig Jahren. Originalität kann die sächsische Spitze nicht beanspruchen, weder nach der Entstehung noch nach der Kunst, weder in diesem ihren ersten Jahrhundert noch später. Die Ortschaften des Gebirges lagen zu fern einer der großen Centren der Mode und des Geschmacks, um in einem so reinen Gegenstand der Mode erfinderisch voranzugehen; sie konnten nur dem folgen, was von anderswo ausging. Nichtsdestoweniger haben sie eine Zeitlang eine glückliche Konkurrenz behauptet.

Zweiter Abschnitt.

Das siebzehnte Jahrhundert und seine Neuerungen.

Man kann den Zeitpunkt um das Jahr 1600, mit welchem das Jahrhundert der Renaissance schließt, nicht gerade als einen Abschnitt in der Geschichte der Kunstindustrie betrachten. Im wesentlichen ging das Formen- und Stilgefühl, wie es sich im Verlaufe der Renaissance herausgebildet hatte, noch in das siebzehnte Jahrhundert hinüber und dauerte bis zur Zeit, da der dreißigjährige Krieg seine Wirkung auf die deutsche Kultur, auf den deutschen Wohlstand zu äußern begann, also noch einige Jahrzehnte. In Frankreich sogar noch etwas länger, denn hier muß man die ganze Zeit der Regierung des dreizehnten Ludwig, den Stil Louis treize, noch auf Rechnung der Renaissance setzen. Erst mit Ludwig XIV. beginnt in Frankreich die große Wandlung.

Wenn in Deutschland die direkte Wirkung der Renaissance und ihre echten und charakteristischen Erscheinungsformen mit dem großen Kriege aufhörten, so geschah es nicht, weil schon ein neuer Stil eintrat, sondern weil unter dem Druck der schweren Zeit wie die Menschen so auch Industrie und Kunst verwilderten. Welch ein rohes, häßliches Ornament hatte sich gegen die Mitte des Jahrhunderts aus dem Schweifwerk herausgebildet! ein Ornament, das aus lauter Ohren zusammengesetzt zu sein scheint, und dieses Ornament wurde gezeichnet, in Metall getrieben, in Holz geschnitten und in Büchern herausgegeben. (Abb. 65.)

Bis zum Beginn des großen Krieges bewahrt die deutsche Kunstindustrie den feinen Formensinn, das gute Auge für Gliederung und Verhältnisse, das Maßvolle in der plastischen Verzierung, eine reiche Technik und eine solide Ausführung, insgesamt das wahre Erbteil der Renaissance. Töpferei, Tischlerei, Gold- und Silberarbeit schaffen immer noch bewundernswürdige Gegenstände, die uns als Muster dienen können. Freilich sind auch barocke Elemente nicht fern; das aus der antiken Wanddekoration herübergeleitete Ornament der Arabesken oder Grotesken zeigt sich oftmals seltsam entartet, wie z. B. in dem „Neuen Groteskenbuch, inventiert, gradiert und verlegt durch Christoph Jamnitzer, Bürger und Goldarbeiter zu Nürnberg 1610“ aus Schnecken und allerlei Figuren wunderliche Zieraten zusammengestellt sind (Abb. 66). Die Richtung, welche der alte Wenzel Jamnitzer mit seinen Nachbildungen nach Tieren, Gräsern, Blumen in der Goldschmiedekunst aufgebracht, hat hier durch seinen Neffen schon eine höchst bizarre Gestalt angenommen. Und dieser steht keineswegs

allein, wie die Zahl der „Neuen Groteskenbücher" beweist. Immerhin, wenn auch bereits willkürliche und barocke, so sind es doch überaus zierliche Ornamente, welche von den Malern und Kupferstechern, wie z. B. Lucas Kilian, für den Gebrauch der Goldschmiede geschaffen werden. (Abb. 67.) Erst während des Krieges gegen die



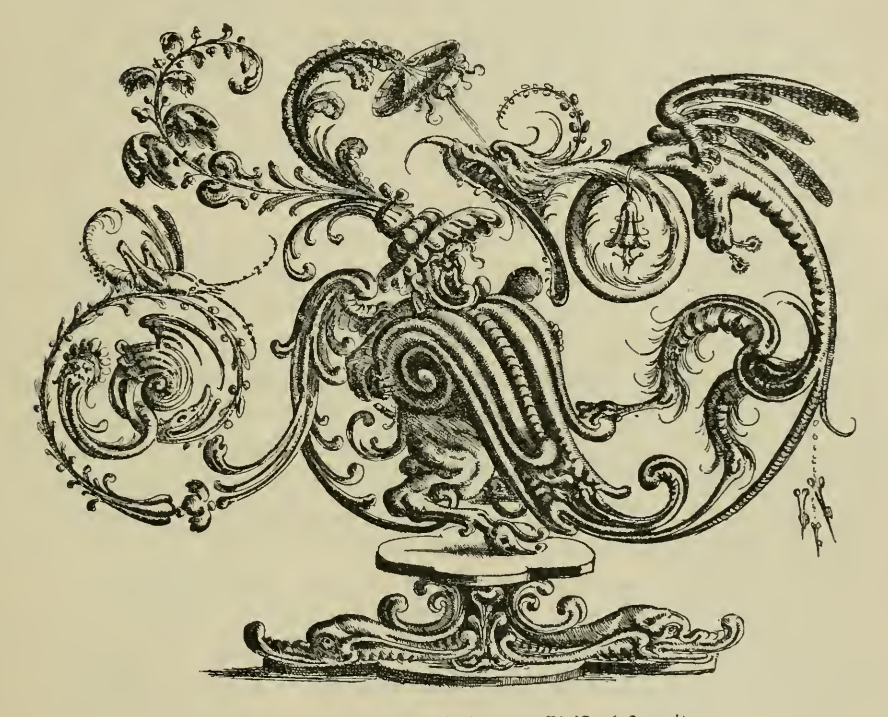
65. Verwildertes geschweiftes Ornament.
Aus: Nürnberger Möbelbuch.

Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gehen sie in jene wilde, plumpe, schwerfällige und zugleich sinnlose Art über, welche den Charakter der Barockzeit kennzeichnet. In dieser Weise scheidet sich scharf voneinander, was vor und nach dem großen Kriege in Deutschland geschaffen worden.

Der dreißigjährige Krieg hatte auf das Kunstgewerbe in Deutschland einen heillosen Einfluß. Indem er den Handel zerstörte, den Wohlstand vernichtete, die Bevöl-

kerung verringerte, nahm er auch Lust und Möglichkeit zu guten Aufträgen. Das Gewerbe, das wenig zu thun hatte, konnte seine Arbeiter in den Krieg senden, und wer das Glück hatte, nach dem Friedensschluß daraus heimzukehren, war zur Arbeit verdorben. So fand sich die Zahl der Zunftgenossen verringert, der Geschmack verschlechtert, die feine Technik verloren und die Bevölkerung so verarmt, daß eine rasche Wiedererhebung unmöglich war.

Während so das deutsche Gewerbe daniederlag, kam ein anderer Umstand hinzu, der dasselbe verhinderte, wieder zur Selbständigkeit zu gelangen. Das war die kulturelle Erhebung Frankreichs, die Erhebung seines Gewerbes und seines Geschmacks.



66. Ornament aus dem Groteskenbuch von Christoph Jamnitzer.

Frankreich hatte seine unruhigen, schweren Zeiten schon in den Religionskriegen des sechzehnten Jahrhunderts durchgemacht. In den vergleichsweise ruhigen Zeiten unter Ludwig XIII., vielmehr unter der Regierung Richelieus, bildete sich seine Sprache, seine Litteratur, seine Sitte, sein Gesellschaftsleben, unter Ludwig XIV. folgten Kunst und Gewerbe. Die Erhebung, durch den Umschwung in der Kultur begründet, durch die Regierung geleitet, durch den Hof begünstigt, war so mächtig, daß nun mit der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts Frankreich in allen Dingen des Geschmacks, sowohl auf dem litterarischen wie auf dem künstlerischen Gebiete, die Führung übernahm, ähnlich wie sie im sechzehnten Jahrhundert Italien gehabt hatte. Freilich, was Frankreich zu bieten hatte und im Laufe der nachfolgenden Zeit bis auf die Gegenwart Europa geboten hat, ist in seinem Gehalte nicht mit dem zu vergleichen, was Italien in der Renaissance der Welt gegeben und geleistet hat.

Der französische Geschmack, wie er sich von diesem Moment, von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an herausgebildet hatte und sich mit Erfolg dem gebildeten Europa aufdrängte, hat immer etwas Hohles und Falsches gehabt, und diese Eigenschaft ist ihm bis auf den heutigen Tag geblieben. Es war ihm niemals um reine Schönheit zu thun, um edle Form, um einen Schmuck, der nichts anderes sein will, nichts anderes beabsichtigt, als seinen Gegenstand aufs beste zu zieren. Anfangs, unter der Regierung des prachtliebenden Ludwigs XIV., unter der Herrschaft der gewaltigen Perücke, ging die Richtung auf das Pompöse, Prunkende, auf den Schein des Blendenden und Gewaltigen. Silber z. B., das bis dahin zu Geräten und Gefäßen in feiner und kunstvoller Arbeit gedient hatte, wurde nun Material für Mobiliar, für Zimmerausstattung, für lebensgroße Statuen. Freilich, als die unglücklichen Kriege im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts Geldnot über Frankreich brachten, wanderte das alles wieder in die Münze. Mittlerweile aber war es anderswo nachgeahmt worden, wie z. B. der Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein seine Tafel mit zwölf lebensgroßen Silberstatuen als Fackelhaltern umstellte; auch davon ist nichts übrig geblieben.

Nach diesem Geschmack des Pompösen und Blendenden kam der Geschmack des Kleinen und Zierlichen, der blassen Farben, der Geschmack des Rokoko unter Ludwig XV. Auch da kam es nicht auf die Form an, sondern auf den geistreichen Einfall, wie unnatürlich er auch sein mochte, auf Witz, Laune und Neuheit. Zu dieser Richtung fand sich die Liebhaberei an Chineserie in verwandtschaftlicher Stimmung ein. Man muß zugestehen, daß, nach eigener Art und Tendenz betrachtet, die französischen Künstler in dieser Epoche von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bis gegen den Schluß des achtzehnten ebenso ausgezeichnete wie originelle Arbeiten geschaffen haben, minder aber ist das mit ihren Nachahmern der Fall. Indem dieser echt französische, der inneren Wahrheit ermangelnde Geschmack sich der Welt aufdrängte und sie fortan beherrschte, verlor diese allerorten ihre etwa noch vorhandene Originalität.

Deutschland hatte, wie nicht zu leugnen ist, den Stil der Renaissance mit einer gewissen Freiheit und Eigentümlichkeit aufgenommen und in dieser seiner Eigenart bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges viele schöne Werke geschaffen, die sich deutlich und sicher von den italienischen unterscheiden. Nun aber, nachdem die Übergangszeit des Krieges und der Verwilderung vorüber war, unterwirft sich seine Kunstindustrie so völlig dem neuen französischen Geschmack und folgt ihm in allen seinen Wandlungen, daß sie nicht bloß ihre Eigentümlichkeit, sondern großenteils auch das Interesse einbüßt. Weniges bildet eine Ausnahme, und unter diesem steht die deutsche Porzellanfabrikation obenan. Es ist die rühmlichste Erscheinung des deutschen Kunstgewerbes im achtzehnten Jahrhundert; sie gehört Deutschland nach der Entstehung, großenteils aber auch nach der künstlerischen Ausbildung.

Die deutsche Goldschmiedekunst behauptete, wie gesagt, in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts noch einen rühmlichen Stand, ohne gerade originell zu sein, d. h. sie bewegte sich weiter in den Traditionen des sechzehnten Jahrhunderts. Augsburg blieb die Hauptstätte des Fabrikates vorzugsweise für Silberarbeiten; alle Welt bestellte dort sein Tafelgeschirr oder schickte das vorhandene dahin, um es zeitgemäß nach dem neuen Geschmack umarbeiten zu lassen. Augsburger Goldschmiede

wanderten auch aus, gerufen von den deutschen Fürsten, und fanden an den Höfen von München, Dresden, Berlin Beschäftigung. Man trachtete in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts es dem französischen Hofe gleich zu thun und ließ wie dort Tische, Stühle, selbst Betten von Silber machen. Auch die Kirche wollte darin nicht zurückstehen. Silberne Altäre oder Aufsätze, silberne Antependien, riesige Silberkandelaber,



67. Ornament von Lucas Kilian.

getriebene Silberreliefs statt gemalter oder steinerner Bildwerke sollten die Kirche zieren. Das meiste ist davon wieder zu Grunde gegangen, manches aber auch erhalten, so ein gewaltiges Antependium, eine in Relief getriebene Tafel in Brünn.

Bei solcher vielfach verkehrten und geschmacklosen Anwendung, bei welcher es nur darauf abgesehen war, mit dem Reichtum zu prunken, litt die Schönheit der Arbeit. War sie schon gefährdet durch die Wirkungen des langen und verheerenden

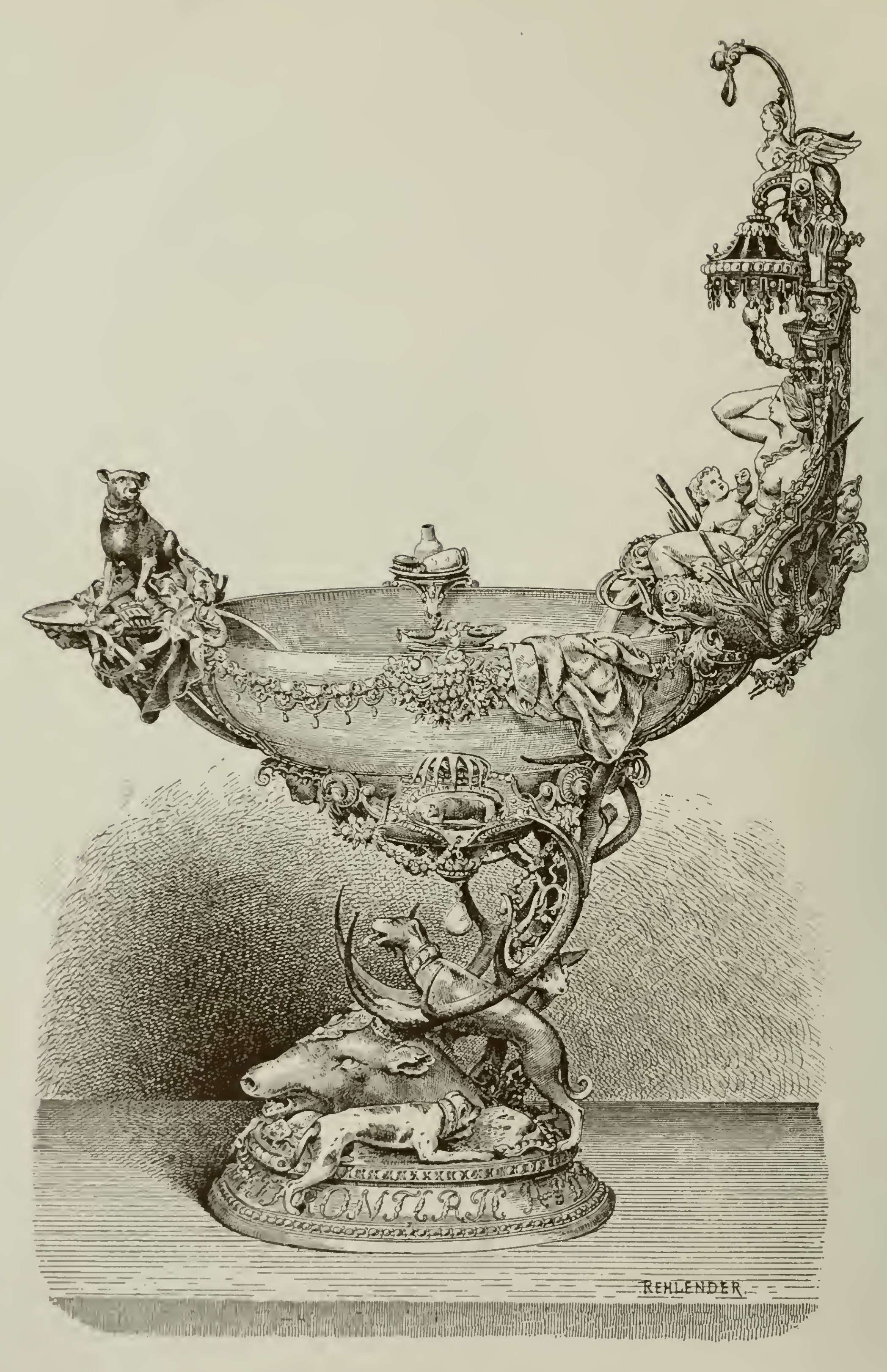
Krieges, so kam nun dieser französische Geschmack hinzu, der nur glänzen wollte. Man kann das Sinken der Arbeit an den Gegenständen leicht verfolgen, z. B. an den Trinkgefäßen. (Abb. 68. 69. 70.) Während die ersten Jahrzehnte noch fein gegliederte, mit Gravierung oder maßvollem Relief verzierte Pokale zeigen, überwiegen um die Mitte des Jahrhunderts kurze, plumpe Becherformen mit hoch herausgetriebenem Ornament in Figuren, Blumen und Früchten. Gleichzeitig kommen Prunkschalen in Mode, flache ovale Platten von getriebener Arbeit, meist mit Blumen, Früchten und Medaillons dazwischen auf dem Rande und mit einem Relief in der Mitte, das entweder eine Schlacht, eine Landschaft, eine Genreszene, auch wohl einen religiösen Gegenstand darstellt. Die Kunst ist selten groß dabei; die meisten dieser „Tazzen" sind von handwerksmäßiger Arbeit; was sich dieser Art noch von besserer Kunst findet, z. B. eine große Schale mit einer Jagd im grünen Gewölbe zu Dresden, gehört regelmäßig noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts an.



68. Silberhumpen.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Es gab aber doch ein gewisses Genre der Goldschmiedarbeit, welches lange noch sich Vollkommenheit, Feinheit und auch Reichtum der Technik bewahrte, wenn es auch nach Gegenstand und Form der barocken Richtung der Zeit, selbst der Bizarrerie verfiel. Dies sind die Arbeiten aus Edelsteinen und Halbedelsteinen, aus Kristall, Achat, Onyx, Karneol, Topas u. s. w. in Verbindung mit feinster Juwelier- und Emailarbeit. Wir haben schon gesehen, daß Prag ein Sitz dieser Arbeiten war, wo sie insbesondere von Kaiser Rudolf begünstigt wurden. Hier waren die Kristallschleifer so zahlreich, daß eine Straße nach ihnen benannt wurde. Aber auch die sächsischen Kurfürsten waren Liebhaber dieser Arbeiten und beschäftigten heimische wie fremde Künstler. So war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Dresdener Hofgoldschmied Gabriel Gipfel ein ausgezeichneter Künstler in Kristall. Eine Anzahl seiner Arbeiten bewahrt noch das grüne Gewölbe. Gegen Ende des Jahrhunderts und im Anfang des achtzehnten war es vor allen anderen Johann Melchior Dinglinger, der sich mit diesen kostbaren Arbeiten einen großen Namen machte. Geboren 1664 zu Biberach im Schwabenlande, lernte er zuerst in Augsburg und bildete sich





Bad der Diana. Schale von Dinglinger.

Dresden, Grünes Gewölbe.



Silberschüssel aus dem 17. Jahrhundert.

Frankfurt a. M., Schatz des Freiherrn von Rothschild.



dann weiter in Paris unter Aved aus. Seine durch mehrere Jahrzehnte dauernde Thätigkeit in Dresden scheint schon vor dem Jahre 1694 noch unter dem Kurfürsten Johann Georg IV. begonnen zu haben. Hauptsächlich fällt sie aber in die Regierung des Pracht und Kunst liebenden Königs August des Starken, der an den Künsten Dinglingers so besonderes Gefallen fand, daß heute noch zahlreiche Arbeiten seiner Hand die Zierden der sächsischen Schatzkammer, des grünen Gewölbes, sind. Mit ihm arbeiteten seine Brüder, der Emailleur Georg Friedrich und der Goldarbeiter Georg Christoph, sowie die Juweliere Döring und Köhler und der Edelsteinschneider Hübner, so daß sich gerade für diesen feinsten Zweig der Goldschmiedekunst eine Schar ausgezeichneter Künstler in Dresden zusammenfand.

Da Johann Melchior Dinglinger erst 1731 starb, so fallen die meisten seiner Arbeiten in das achtzehnte Jahrhundert, sie sind aber nach Stil und Art so sehr die Ausläufer jener in Italien begonnenen, in Prag, München, Augsburg fortgesetzten Kunst der Verarbeitung edlen Gesteins zu Gefäßen und Geräten — und man kann fast sagen, die letzten Ausläufer, daß wir sie schon hier bei der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts besprechen können. Die Dresdener Arbeiten schließen gewissermaßen diesen Verlauf, und zwar in glänzender Weise. Zwar gleichen sie an eleganter und reiner Schönheit der Formen keineswegs ihren Vorgängern aus dem sechzehnten und dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts; sie haben in dieser Beziehung der barocken Wandlung des Geschmacks nicht widerstehen können; aber sie kommen ihnen gleich an Mannigfaltigkeit der verzierenden Künste und Vollkommenheit der Ausführung. Sie vereinen Schliff und Gravierung des Gesteins, Kameenschnitt und Email mit feinster Goldarbeit. Freilich, phantasievoll erfunden, sind sie auch mit allerlei Schmuck überladen oder, ohne auf den Kontur zu achten, bizarr in ihrer Gestaltung. In dieser Beziehung außerordentlich charakteristisch ist eine im grünen Gewölbe aufbewahrte Schale, mit welcher Dinglinger sich auch hat porträtieren lassen. Es ist eine Chalcedonschale, welche sich das Bad der Diana nennt. Auf der einen Seite der Schale, welche mit ihrer Farbe das Wasser darstellen soll, sitzt, aus Elfenbein geschnitzt, Diana mit zwei Knaben unter einem goldenen



69. Silberbecher.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

emaillierten Baldachin zwischen zwei wasserspeienden Delphinen. Die Schale, welche mit Jagdgeräten und Toilettegegenständen behängt und verziert ist, ruht auf dem Geweih eines mächtigen Hirschkopfes, welchen Hunde — es sollen die Hunde des

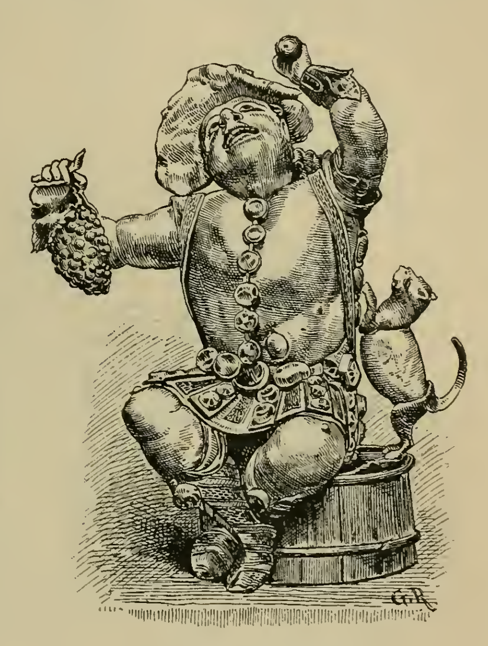


70. Krug; Silber.
Frankfurt a. M., Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild.

Aktäon sein — zerfleischen. Geschnittene Steine, Edelsteine, schöne Frauenköpfe, emaillierte Medaillons zieren noch mannigfach das überaus reiche, in seiner Erfindung jedoch barocke Werk.

Von ähnlichem Charakter wären eine ganze Reihe Arbeiten Dinglingers oder seiner Genossen im grünen Gewölbe aufzuzählen. Da ist der Centaur mit Diana auf dem Rücken in Begleitung von Hunden, da ist Venus, die auf einer Sänfte von Mohren getragen wird, ein Elefant mit Türmen, phantastische Vogelgestalten und dergleichen mehr. Eine besondere Liebhaberei bildete die Verwendung unregelmäßig gestalteter Monstreperlen, an welche, je nach ihrer Gestaltung, Arme, Beine, Köpfe von emailliertem Golde angesetzt wurden, so daß sie kleine, meist mißgestaltete oder sonstwie komische Figuren bildeten, auch wohl allerlei bizarren Schmuck. (Abb. 71.)

Auch dieser, der Schmuck in Gold und edlen Steinen, hatte selbstverständlich dem Wechsel des Geschmacks nicht entgehen können. Ein Nachteil, der ihn schon in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts traf, war der, daß die zierlichen, mit farbigem Email umkleideten Figürchen sich aus ihm verloren. Damit in Verbindung verlor sich einerseits die farbige Haltung überhaupt, anderseits die symmetrisch kunst- und phantasievolle Gestaltung, wie sie die Renaissance dem Schmuck gegeben hatte. Statt dessen wurde der Schliff und Schnitt der Edelsteine, insbesondere der Diamanten, reicher und mannigfacher in den Krystallformen; der Stein als solcher sollte möglichst in Wirkung gesetzt werden, anstatt daß vordem der Schmuck als Ganzes diese Aufgabe gehabt hatte. So finden sich Brillanten allein zusammengesetzt, ohne daß Gold und Email dabei zu thun hätten, und zwar in willkürlichen Formen, teils in geometrischen Figuren, teils als Blütenzweige oder federartig als Kopfschmuck, teils in Schleifen als Schmuck für Brust und Schulter. Solche Schleifen waren lange Zeit die Mode. An den Blütenzweigen hingen facettierte Steine oder mit Vorliebe birnförmige Perlen. (Abb. 72.)



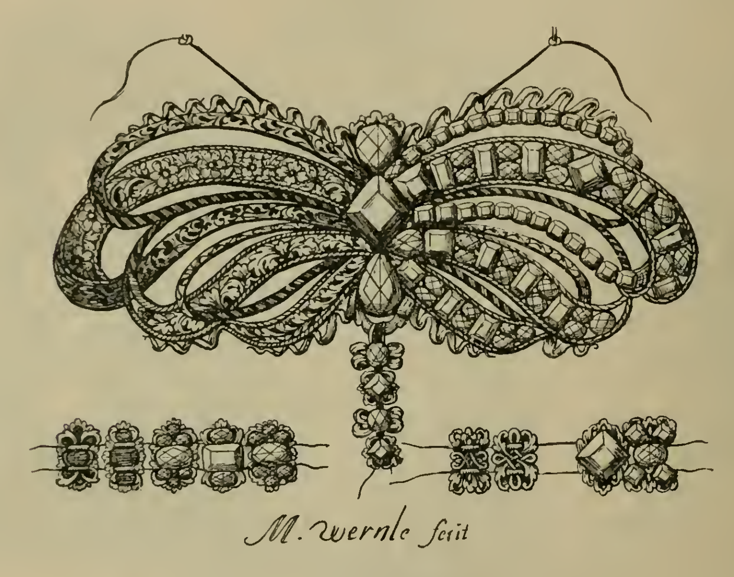
71. Barockes Figürchen.
Dresden, Grünes Gewölbe.

In der Zeichnung des Ornamentes auf dem emaillierten oder dem Goldschmuck erloschen die Motive der Renaissance. Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts stellen sich statt dessen Blumen und Früchte ein, naturalistisch gezeichnet, dieselbe Art Verzierung in der Fläche, die als Relief bei dem Silbergerät geübt wurde. Sie wurden graviert, auch gemalt auf weißgrundigem Email. Eine Anzahl solcher Blumenornamente für den Goldschmied gab Cornelius von Brecht im Jahre 1649 heraus, während das „Goldschmiedbüchlein“ von Johann Heel, das ungefähr gleichzeitig in Nürnberg erschien, eine Anzahl von Brillantschleifen und verschiedenen ähnlichen Juwelenschmuck darbietet.

Man kann diese Muster unschön und phantasielos nennen, kaum aber barock.

Doch gab es auch von dieser Art, und zwar mit äußerster Bizarrerie. Dahin gehören die Kunstbücher von Johann Ernst Nicolai („Vorstellung allerhand Läuber" 1695) und von Wolfgang Hieronymus von Bemmel aus derselben Zeit. Diese Stiche enthalten zum Teil groß geschwungene laubige Ranken, zum größten Teil aber Figuren, die lediglich, Gesichter und Extremitäten eingeschlossen, aus sogenanntem Laubwerk zusammengesetzt sind. Von dieser Art sieht man Menschenfiguren, kämpfende Ziegen von einem Hirten bewacht, Hasen von Hunden verfolgt, Pferde, Katzen u. s. w. (Abb. 73.) Diese Art wich glücklicherweise mit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts jener zierlichen raffaelesken Ornamentation, als deren Hauptvertreter in dieser Epoche der Franzose Berain zu gelten hat.

Zu dieser Zeit hatte die deutsche Goldschmiedekunst den Franzosen auch ein



72. Steinschmuck.

Email abgesehen und angewendet, welches bis dahin der Franzosen, speziell der Stadt Limoges, eigenste Art gewesen war. Es ist das Limosiner gemalte Email, grau in grau, sowie in Farben. Die deutsche Goldschmiedekunst kam erst später dazu, diese Technik nachzuahmen, und sie ist darin immer weit hinter den Franzosen zurückgeblieben und hat es nie zu einer eigentlichen Kunst gebracht. Erst im siebzehnten Jahrhundert verwendete sie das gemalte Email und nur als verzierende Hilfskunst meist in kleinem Maßstabe, und zwar geschah es zunächst mit jenem Blumenornament farbig auf weißem Grunde, dann auch wohl mit Figuren. Hieraus ging das weißgrundierte Uhren- und Dosenemail hervor mit zierlichen Miniaturgemälden, das seine Blüte im achtzehnten Jahrhundert hatte.

Ein anderer Kunstzweig, welchen der Goldschmied wohl gelegentlich zu seiner Hilfe heranzog oder auch mit seiner eigenen Arbeit ausstattete, war die Schnitzerei und Drechslerei in Elfenbein. Als ein Material der plastischen Kleinkunst war das

Elfenbein dem ganzen Mittelalter nicht fremd gewesen, zum Material des Kunstgewerbes wurde es erst im sechzehnten Jahrhundert und hatte seine Blüte im sieb-

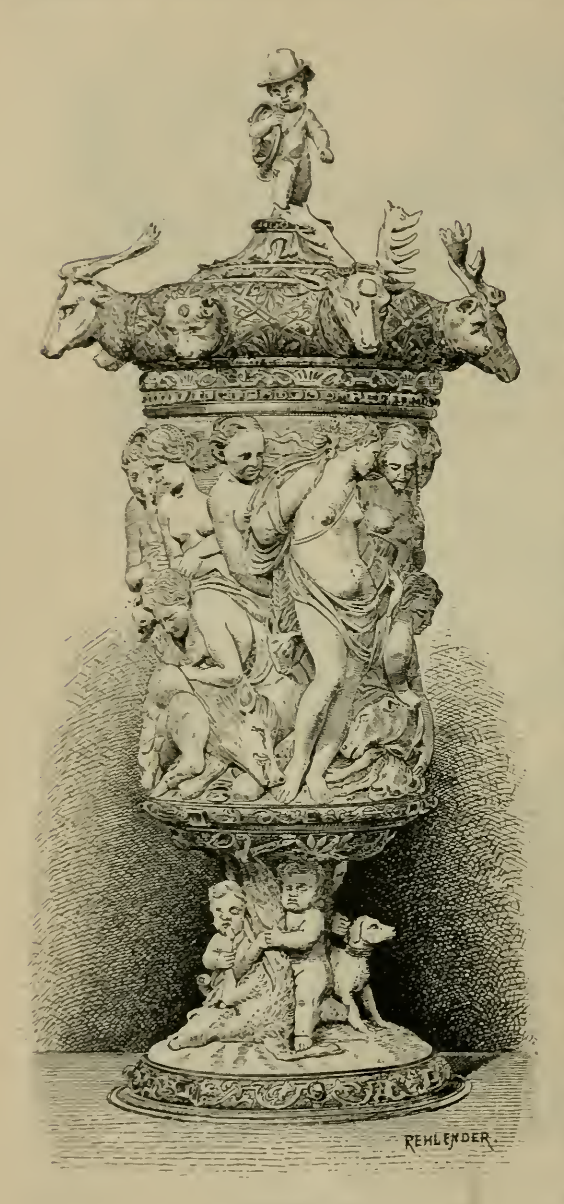


73. Barockes Ornament, aus Laubwerk zusammengesetzte Figuren.

zehnten. In dieser Epoche wurde die Elfenbeindrechslerei so sehr Mode, selbst unter den höchsten Händen, daß z. B. die Kurfürsten von Sachsen und die Kaiser Rudolf und Leopold sie ausübten und wegen ihrer Kunstfertigkeit gerühmt wurden.

Kleine Reliefs in Elfenbein mit Gegenständen nach dem Geschmack der Zeit, mit

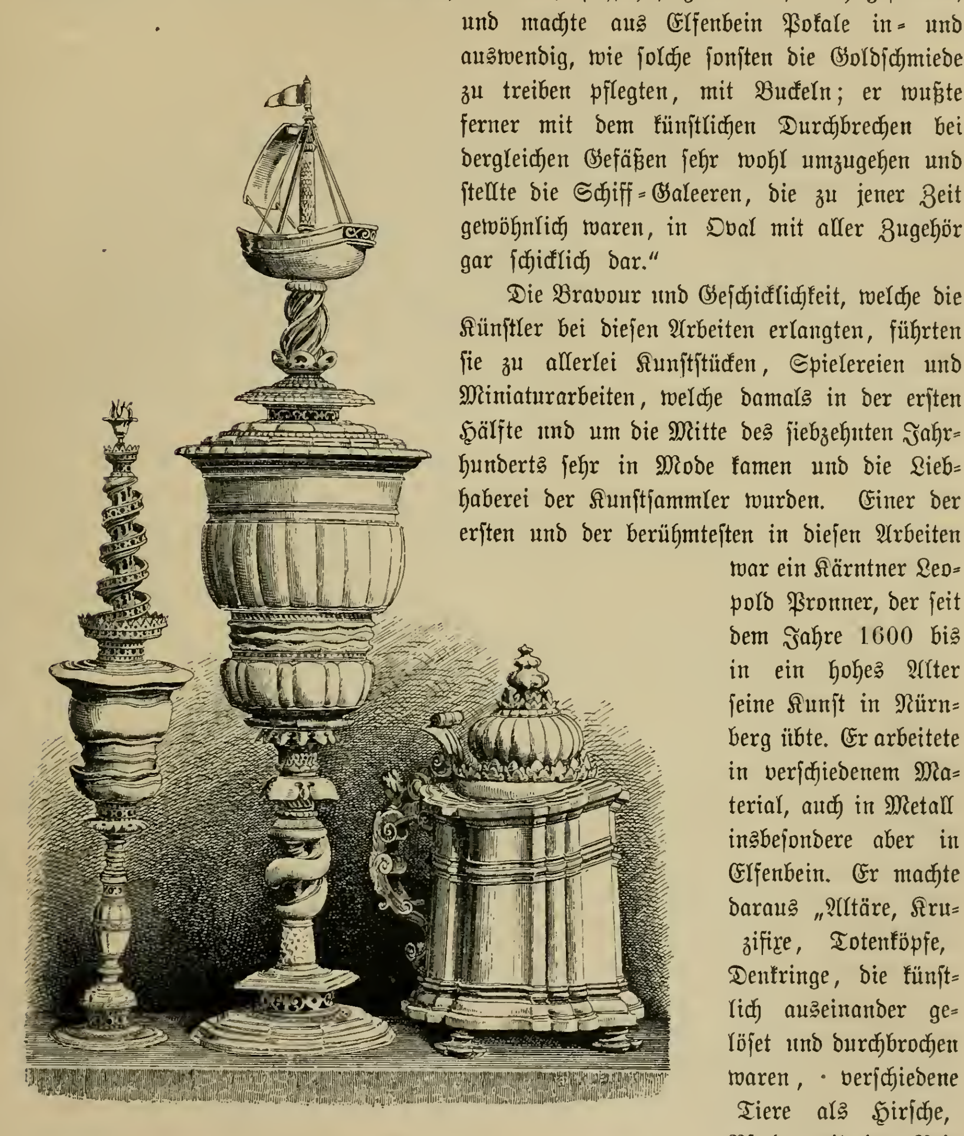
nackten Figuren, mit mythologischen und allegorischen Szenen, auch wohl religiösen Gegenständen waren nicht selten; sie dienten als Einsätze und Füllungen in Kästchen und Kasten, selbst wohl in der vertäfelten Wand, oder sie wurden in Rahmen gefaßt als selbständige Kunstwerke. Ebenso wurden in dieser Epoche Kruzifixe und Heiligenfiguren zahlreich aus Elfenbein geschnitten. Insbesondere waren es aber Geräte und Gefäße, welche mit Elfenbein verziert oder ganz daraus gearbeitet wurden. Becher, Krüge, Pokale, letztere oft von erstaunlicher Größe, sind in allen Sammlungen und Museen erhalten. Der Stil der Arbeit zeigt sich anfangs von dem zum Italiener gewordenen Flamänder Claudius Fiamingo beherrscht, dann unter dem Einfluß von Rubens und seiner Schule stehend. Die Figuren werden derb, robust, mit Bravour im Hochrelief herausgearbeitet, oft ganz unterschnitten. Reifen dieser Art bilden die Höhlungen der Trinkgefäße und sind gewöhnlich mit Silber montiert. (Abb. 74.)



74. Elfenbeinpokal.
Dresden, Grünes Gewölbe.

Aber es ist nicht allein die Schnitzerei, welche bei diesen Elfenbeingegenständen die Kunst zu vertreten hat. Gleichzeitig hatte sich die Drechslerei zu einer Vollkommenheit und Geschicklichkeit herausgebildet, welche, scheinbar der Natur der Technik als Dreherei widersprechend, Staunen erweckt. (Abb. 75.) Nicht nur, daß die Gefäße mit Papier gleicher Dünne ausgearbeitet werden, die Instrumente auf der Drehbank machen förmlich Sprünge, lassen die Reifen gerade wie schräg erscheinen, lassen die Anschwellungen und Tiefen wechseln und ahmen die Silbergefäße mit ihren schrägen und runden Buckeln nach. In dieser „Passichtdreherei," wie man sie nannte, zeichnete sich vor allem die Familie Zick in Nürnberg aus, Peter der alte, der im Jahre 1632 starb,

und seine drei Söhne Peter, Lorenz und Christoph. Von Lorenz, der auch Kaiser Ferdinand III. unterrichtete, sagt Doppelmayr in seiner Nachricht von den Nürnberger Künstlern: „er dröhete gar vortrefflich in oval, passicht, gewunden, auch geflammt, und machte aus Elfenbein Pokale in- und auswendig, wie solche sonsten die Goldschmiede zu treiben pflegten, mit Buckeln; er wußte ferner mit dem künstlichen Durchbrechen bei dergleichen Gefäßen sehr wohl umzugehen und stellte die Schiff-Galeeren, die zu jener Zeit gewöhnlich waren, in Oval mit aller Zugehör gar schicklich dar."



75. Elfenbeingefäße, Passichtdreherei.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Die Bravour und Geschicklichkeit, welche die Künstler bei diesen Arbeiten erlangten, führten sie zu allerlei Kunststücken, Spielereien und Miniaturarbeiten, welche damals in der ersten Hälfte und um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts sehr in Mode kamen und die Liebhaberei der Kunstsammler wurden. Einer der ersten und der berühmtesten in diesen Arbeiten war ein Kärntner Leopold Pronner, der seit dem Jahre 1600 bis in ein hohes Alter seine Kunst in Nürnberg übte. Er arbeitete in verschiedenem Material, auch in Metall insbesondere aber in Elfenbein. Er machte daraus „Altäre, Kruzifixe, Totenköpfe, Denkringe, die künstlich auseinander gelöset und durchbrochen waren, verschiedene Tiere als Hirsche, Pferde mit den Reitern, die man durch ein Nadelöhr schieben konnte." Ferner machte er ein ganzes Hausgerät so klein, daß er es in eine Haselnuß legen konnte; als Inhalt eines Würfels arbeitete er ein ganzes Brettspiel mit allen Würfeln und Steinen. Auf einen Kirschkern schnitt er das ganze Vaterunser, auf einen anderen acht verschiedene Köpfe mit Unterschriften. Was er aber alles in das gehöhlte Heft eines Federmessers hineinzubringen wußte — es waren

gegen 1500 Gegenstände — das mag man bei Doppelmayr nachlesen. Pronner hatte viele Genossen und Nachfolger, unter denen sich auch die Gebrüder Zick auszeichneten. Noch heute ist diese Kunst nicht erloschen, aber sie ist brotlos geworden. Damals im siebzehnten Jahrhundert vor der Zeit Ludwigs XIV. war sie hochgeschätzt.

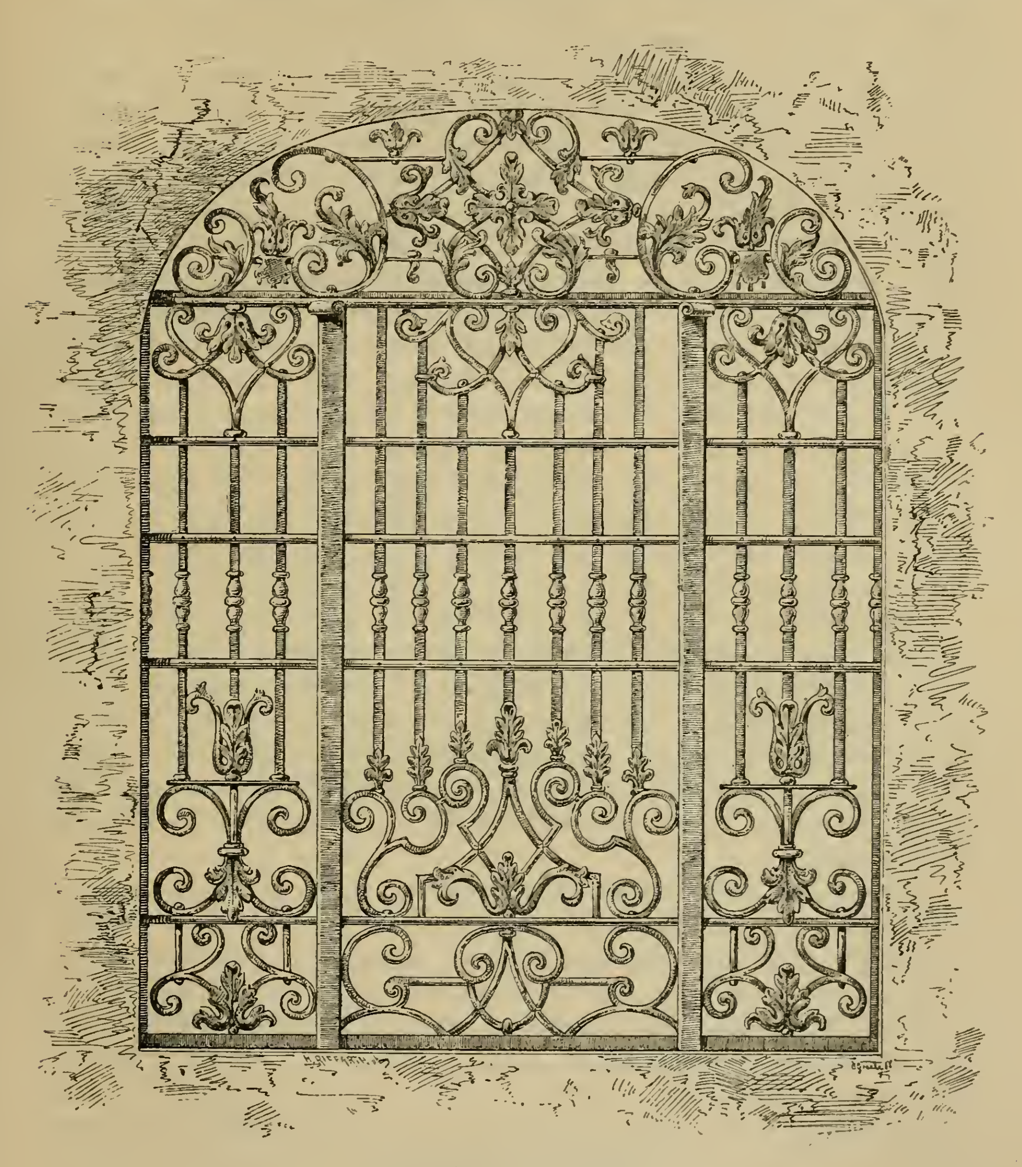
Wie in dieser Kunst das Mühsame und Peinliche der Arbeit geschätzt wurde, so war das auch mit dem Eisen der Fall. Schmiederei und Schlosserei verlernten im siebzehnten Jahrhundert die feineren Künste; Goldtauschierung und Ätzung hörten wieder auf, dagegen hob sich die überaus mühsame und in der Wirkung so wenig bedeutende Technik des Eisenschnittes. Bei Waffenstücken, bei den Degenknöpfen, bei den Griffen, Parierstangen, Gefäßen der Dolche, Degen und geraden Säbel, wie sie damals geführt wurden, hatte diese Kunstübung eine gewisse Berechtigung, und sie hat auch hier in Anbetracht ihrer Art ganz vorzügliche Leistungen aufzuweisen, welche heute noch Stolz und Schmuck der Waffensammlungen und Waffenliebhaber bilden. Aber man ging weiter. Man machte den Eisenschnitt wie zu einer selbständigen Kunst und schnitt Reliefs und Statuetten aus dem widerstrebenden Material heraus, wie aus einem Marmorblock, Kleines mit Großem zu vergleichen. Auch diese Kunst blühte besonders in Nürnberg und hier war Gottfried Leitgebe (1630—1683) der berühmteste Meister. Er schnitt die Figuren eines Schachbrettes aus Eisen, viele Degengriffe und dergleichen; er schnitt aber auch aus einem Stück Eisen, welches 29 Pfund wog, die Statuette des Kaisers Leopold und aus einem Stück von 67 Pfund die Reiterstatuette des Königs Karl II. von England, der als St. Georg dargestellt ist, wie er den Drachen tötet. Diese Arbeit, welche der Künstler 1667 vollendete, wurde sofort vom sächsischen Hofe erworben und befindet sich noch im grünen Gewölbe.

Andere Künstler in Eisen, wie der Nürnberger Michael Man, machten Spielereien und Miniaturarbeiten, z. B. kleine Kästchen mit künstlichen Schlössern oder fabrizierten Kabinettkasten in Eisen gleich denen der Kunsttischler, wie Jobst Pröbes in Nürnberg. Unverändert aber in Bedeutung und Anwendung blieb in diesem Jahrhundert das geschmiedete Eisen zu seinen eigentlichen Zwecken, zu Gittern, Thüren und jeglichem festen Verschluß. Allerdings der Stil der Zeichnung änderte sich zeitgemäß. Das Schloß war schon im sechzehnten Jahrhundert auf die innere Seite der Thüre gekommen und desgleichen die Thürbänder und sonstiges Beschläge. Beides, Schloß und Beschläge, verloren ihr Relief, wurden flach, und die letzteren hatten Zeichnung nur im durchbrochenen Kontur und in eingeschlagenen Linien. Auch mit den Thüren, Oberlichtern und sonstigen Gittern ging eine Veränderung vor sich. Das netzartige, durchstochene oder in schönen Windungen sich bewegende Gitter verwandelte sich in Staketgitter, das heißt in Gitter mit senkrechten Stäben, das nur oben oder unten, auch sonst wohl mit geschmiedeten Ornamenten versehen war. Es war keine Verbesserung im Vergleich mit dem früheren, aber wenigstens behauptete die Schmiedekunst in diesen Arbeiten ihre Bedeutung und sie behauptete sie auch noch im achtzehnten Jahrhundert. (Abb. 76.)

Nicht das Gleiche kann man von den Bronzearbeiten sagen. Je mehr das edle Material des Erzes für die hohe Kunst Verwendung findet, je mehr entzieht es sich, in Deutschland wenigstens, der Kleinkunst, bis es mit der Tischlerei erneute Anwendung findet. Sein Ersatz in Messing liefert nur gewöhnliches Geräte, womit sich

die bürgerliche Welt begnügt. Nur Zinngeschirr stellt sie ihm zur Seite und benutzt dieses insbesondere zum Tafelgerät, wie die vornehme Welt ihr Silbergeschirr.

Die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ist es vorzugsweise, in welcher die



76. Kapellengitter in Traunstein.

Zinngießerei als eine Kunst blüht und mit der Goldschmiedekunst wetteifert, freilich nur in dem Sinne, daß sie getriebene Silberarbeiten durch den Zinnguß kopiert oder ihre eigenen Arbeiten in ähnlicher Weise mit Relief verziert. So sind noch zahlreiche Teller und Schüsseln erhalten, welche auf dem Rande in Medaillons oder auch in

der Mitte sich mit den Bildern der Kaiser, der Kurfürsten, insbesondere des Königs Gustav Adolf, auch wohl mit religiösen und mythologischen oder allegorischen Figuren schmücken. Im allgemeinen ist dabei die Kunst nicht groß, doch giebt es auch Krüge, Kannen und Schüsseln, welche an Schönheit den getriebenen Silberarbeiten wohl zur Seite gestellt werden können. Unter diesen ist besonders ausgezeichnet eine große Kanne und Schüssel mit allegorischen Darstellungen, mit den Figuren der Wissenschaften und der Elemente, welche dem feinen Relief und dem Kunststil nach etwa der Zeit um das Jahr 1600 oder alsbald nach demselben angehört. Die Schüssel findet sich mehrfach und sie trägt auffallenderweise auf der Rückseite die Merkmale einer doppelten Herkunft, einmal das Medaillon des Nürnberger Zinngießers Kaspar Enderlein, welcher im Jahre 1633 starb, mit dem Beisatz: Sculpebat Caspard Enderlein, und sodann auf einem anderen Exemplar das Medaillon eines französischen Meisters François Briot mit dem gleichen Zusatz Sculpebat Franciscus Briot. In François Briot hat man einen Medailleur entdeckt, der im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts in Besançon lebte und auch die Medaillen zweier Württemberger Herzöge geschnitten hat. Wer hat nun den anderen kopiert, der Nürnberger den Franzosen oder dieser den Nürnberger? Die Frage ist in jüngster Zeit viel besprochen worden. Zu entscheiden ist sie nach den vorhandenen Kenntnissen nicht; doch neigt sich die Meinung mehr zu gunsten des Franzosen, der als Medailleur der Arbeit fähig war, und um so mehr, als in Frankreich ein gleiches Exemplar in Silber bestanden haben soll, welches aber schon vor längerer Zeit in die Schmelze gewandert ist.

Diese Arbeiten in Zinn, welche man wirklich als Kunstwerke betrachten könnte, sind ziemlich gering an Zahl. Nach der Mitte des Jahrhunderts fällt die Zinngießerei wieder dem Handwerk anheim oder dient als Hilfsmittel der Verzierung mit anderen unedlen Metallen, als Einlage selbst dem Mobiliar. Sowie Deutschland sich einigermaßen von den Leiden des dreißigjährigen Krieges erholt, tritt, dem Beispiele Frankreichs folgend, für die vornehme Welt das Silber wieder in seine Rechte ein, und daneben sind es Glas und dann Porzellan, welche das Zinn von Tisch und Tafel verdrängen.

Vielleicht bei keinem Zweige der Kunstindustrie treten die Veränderungen im Zeitgeschmack klarer und bestimmter hervor als im Mobiliar, im Holzgerät. Anfangs zwar, in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts, wirkt auch hier die Renaissance noch so weit fort, daß wirklich im Geschränk wie im Gestühl noch reine und gute Leistungen zu verzeichnen sind: gute Verhältnisse, gute Konstruktion, angemessene Verzierung in Schnitzerei oder Intarsia. Bald aber treten die Zeichen der neuen Zeit überwältigend auf. Einerseits sind es die barocken Erfindungen des Straßburger Wendel Dietterlin und die Nachwirkung seiner schon am Schluß des vorigen Jahrhunderts erschienenen Bücher, welche insbesondere die Ausstattung der Wohngemächer mit Thüren und Vertäfelung verderben. Anderseits kommt aus den Niederlanden durch die Werke von Vredeman Vriese ein Mobiliar, welches jene Architektur zur Karikatur macht (Abb. 77). Es sind nun nicht bloß Schränke, welche im Äußeren einer Haus- oder Palastfassade gleichen, sondern Schrank, Buffet und Gestühl stellt nun wirklich ein Haus im kleinen dar. Die Bauteile und Bauglieder finden sich an ihnen nicht bloß in übertragener und angepaßter, sondern in verkleinerter Weise.





Schreibkasten mit Marqueterie. Niederdeutsche Arbeit von 1679.

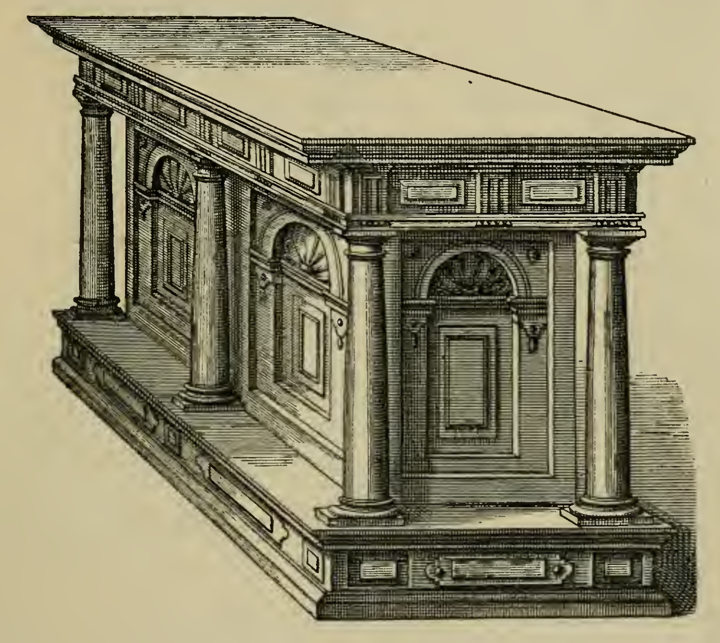


Zinnschüssel von Caspar Enderlein (Briot).

Nach einer galvanoplastischen Copie im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.



Danach kommt nun mit der Verwilderung des dreißigjährigen Krieges auch jenes häßliche, verwilderte, Deutschland eigentümliche Ornament, das oben schon erwähnt und als eine Zusammenstellung aus lauter Ohren bezeichnet wurde. Auch dieses wurde durch eine artistische Litteratur besonders empfohlen. Zugleich mit diesem Ornament, dasselbe überdauernd, kommen die gedrehten Säulen, welche die gerippten, kannelierten, von Ornament umhängten Säulen, die Karyatiden und hermenartigen Stützen ersetzen. (Abb. 78.) Damit verschwindet nach und nach die geschnitzte Verzierung, insbesondere auch die figürliche, die Gesimse ziehen ihre Ausladungen ein, die gebrochenen Giebel der Schränke verschwinden ganz oder machen magerem, durchbrochenem Barockornament Platz, die Intarsia wird zur Marqueterie, zum Furnier, das Möbel wird flach und poliert.

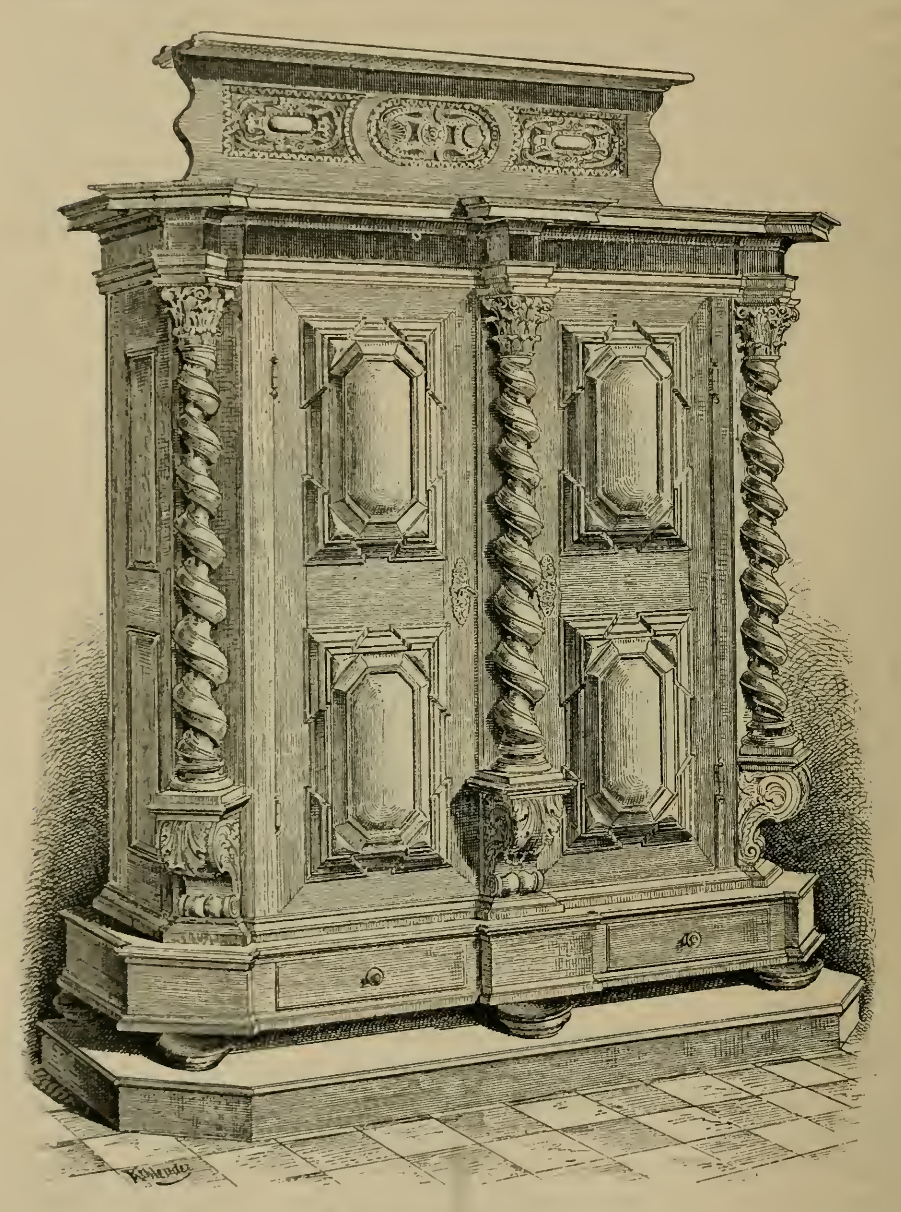


77. Architekturmöbel aus dem Werke von Vredeman Vriese.

Da war es wohl notwendig, daß ein neuer Reiz wieder hinzukam, und diesen brachte Frankreich mit seiner neuen Kunstblüte nach dem Geschmack Ludwigs XIV. Wir erinnern uns der im sechzehnten Jahrhundert entstandenen Kabinettkasten oder Kunstschränke, deren Prachtstück im sog. Pommerschen Schrank mitgeteilt worden, Arbeiten verschiedener Hände, des Kunsttischlers, des Silberarbeiters, des Elfenbeingraveurs u. s. w. Zahlreiche Arbeiten dieser Art, teils mit Silber, teils mit Elfenbein, entstanden noch im siebzehnten Jahrhundert, und Nürnberg und Augsburg fuhren fort ihren Ruf darin zu behaupten. Die alten Manieren mit einfachen Einlagen scheinen aber langweilig geworden zu sein; man suchte nach neuen Materialien, um dem veränderten, mehr bunte Pracht verlangenden Geschmack gerecht zu werden, und verwendete nun zu Säulen und Einlagen allerlei Gestein, Lapis lazuli, Achat, Onyx,

sog. Ruinenmarmor, sodann vor allem Schildkrot, und in demselben Einlagen von Silber, vergoldetem Messing, Bronze, auch wohl Zinn.

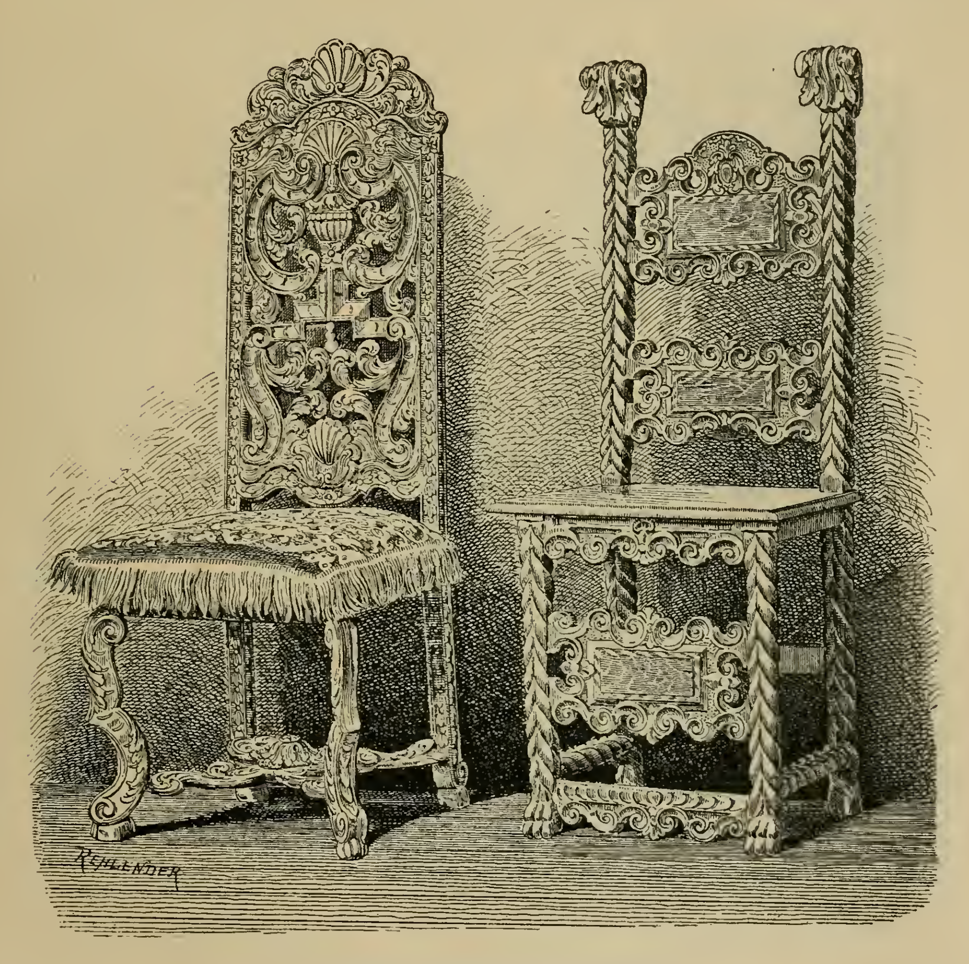
Von diesen so höchst glänzend ausgestatteten Kunstschränken hat wohl der fran-



78. Schrank mit gedrehten Säulen.

zösische Kunsttischler André Boule die Idee genommen, die Flächen des Mobiliars überhaupt mit dieser glänzenden Art von Mosaik zu überziehen, die nun in Farben und Gold leuchtete und sich von der schwarzen oder dunkelbraunen Fläche des Holzes,

davon aber wenig sichtbar blieb, in höchster Wirksamkeit abhob. Vergoldete Bronze, die an allen Ecken und Kanten als Stab- und Leistenwerk, als Stützen und Rahmen hinzugefügt wurde, vollendete den Effekt. Da die Zeichnung dieser Marqueterie in groß geschwungenen Ornamenten gehalten wurde, so war es ganz und gar ein Prachtmobiliar im Sinne und im Geschmack des vierzehnten Ludwig. In Kasten, Tischen, Gestühl, Konsolen u. s. w. mußte André Boule alsbald die Prachträume dieses Königs

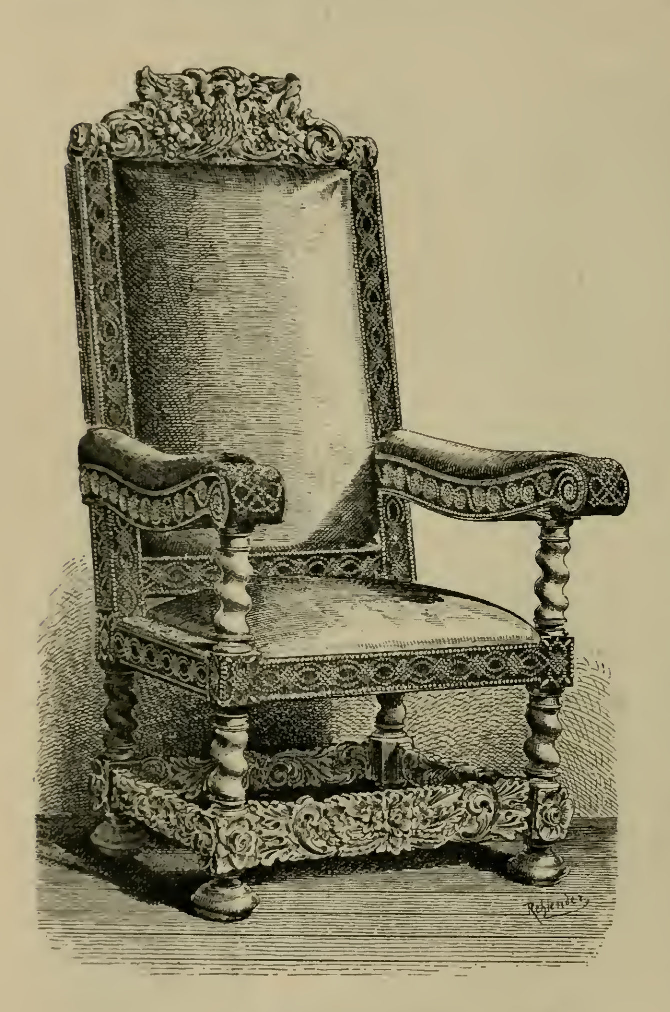


79. Sessel mit hoher durchbrochener Rücklehne.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

ausstatten, und die deutschen Fürsten, schon in allem die Nachahmer Frankreichs, verfehlten nicht dem Beispiel zu folgen. So kam die Boulearbeit auch nach Deutschland, wo sie mannigfach und reich geübt wurde, aber doch immer nur eine Nachahmung blieb. Was sie an Originalität besaß und behielt, war und blieb französisch, nicht deutsch.

Von allem Mobiliar die selbständigste und noch für die Gegenwart entscheidende Richtung nahm das Sitzmöbel und, wenn nicht im Anfange, doch alsbald ebenfalls unter der Führung Frankreichs. Das Sitzmöbel dieses Jahrhunderts begann mit den

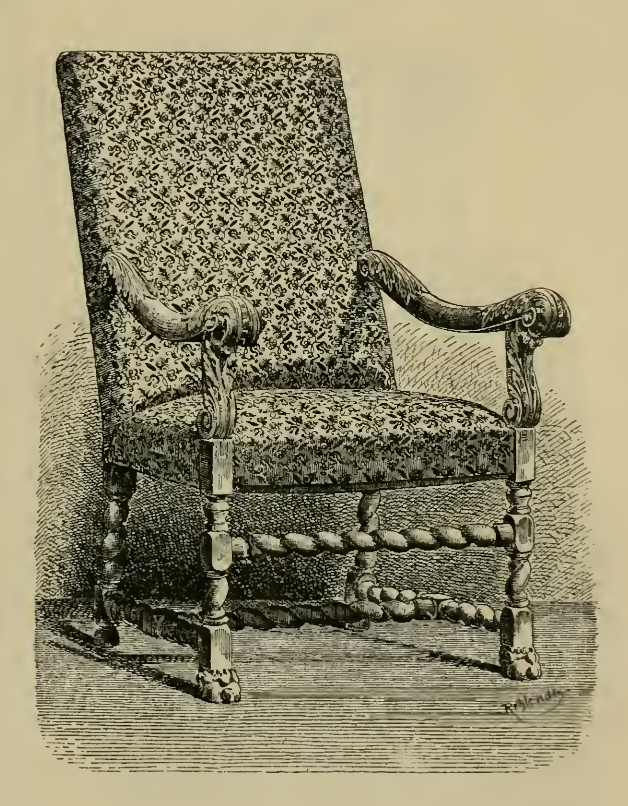
steifen Formen, wie sie am bezeichnendsten in den Entwürfen von Vredeman Vriese charakterisiert sind: alles brettern, alles gerade Architektur ohne Rücksicht auf Bequemlichkeit. Der alte Faltstuhl wird zur Ausnahme. Gerade Stützen, gerade Lehnen, hoch wie niedrig, sind das Merkmal des gewöhnlichen Sessels. Zu jener Zeit, da man während des Krieges die weiten Stulpenstiefel trug, wird der Sitz sehr schmal. Die Schnitzerei fängt nun an nach ihrer damaligen Art den Sessel zu bearbeiten. Sie verwandelt die Stützen des Sitzes wie der Lehnen in gedrehte Säulen, durchbricht die hohe Rückenlehne mit Ornament, ersetzt auch wohl ihre Füllung mit Rohrgeflecht, verbindet die Füße mit verschränkten Querhölzern, aus denen sie eine neue, oft sehr reiche Zierde macht. (Abb. 79.)



80. Sessel mit Lederbezug.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Dieser Sessel, ob nun mit oder ohne Seitenlehnen, ist aber steif und gerade geblieben. Doch trägt er schon ein Element, welches vor allem ihn umbilden sollte. Er ist mit fester Polsterung versehen. Zum Teil ist dieselbe geschnittenes und gepreßtes Leder, das mit blanken Messingknöpfen fest geschlagen ist, zum Teil, und das wird die herrschende Mode, ist es Ausstopfung mit einem Überzug von mehr oder minder kostbarem gewebten Stoff. (Abb. 81.) Die weiche Füllung erlaubt nun, daß sich der Sessel mehr der Wellenlinie des Rückens anschmiegt und so in neuer Weise der Bequemlichkeit dient. Und das wird zur Notwendigkeit, da in Frankreich zu dieser Zeit der moderne Salon entsteht, da die Gesellschaft das Bedürfnis fühlt, lange und bequem im Gespräch zu verweilen. Man steht nicht mehr, wie sonst gewöhnlich, bei der kahlen und kargen Ausstattung der Empfangs- und Gesellschaftsräume, man will sitzen, sich lagern, man will den Körper behaglich ruhen lassen. Unter diesem

doppelten Einfluß entsteht der moderne Fauteuil, welcher sich der menschlichen Schwäche anpaßt. Die Füße werden kürzer, der Sitz niedriger und zugleich breiter, die Lehne wird zurückgebogen, wellig gepolstert dem Rücken entsprechend, die Armlehnen schweifen sich nach dem Bedürfnis von Hand und Arm. Diese durchgreifende Veränderung wird noch unter Ludwig XIV. vorbereitet, vollendet sich aber erst im achtzehnten Jahrhundert. Die Tischlerei arbeitet mit den Schweifungen aller Stützen gegen ihre konstruktiven Prinzipien; sie muß einen Teil ihrer künstlerischen Wirkung an den gewebten Stoff abgeben; was ihr zu reicherer Verzierung übrig bleibt, ist nicht viel mehr als das Schnitzwerk zwischen den Beinen, ein weniges auch an den Lehnen. Dagegen giebt es viel Vergoldung des Holzes, auch wohl Marqueterie nach dem Geschmack der Zeit. Parallel dieser Umbildung des Sessels geht natürlich die der gepolsterten Bank, welche sich zum Sofa umgestaltet. Die Truhe verschwindet als Sitzmöbel aus der Gesellschaft wie aus dem Bürgerhause.



81. Sessel.

Im Gegensatz zum Mobiliar, das sich im siebzehnten Jahrhundert in durchgreifender Weise verändert, ist das Thongeschirr, die ganze Töpferei, wie in Stillstand geraten. Ihre Epoche der Umwandlung beginnt erst mit dem achtzehnten Jahrhundert, mit der Erfindung des europäischen Porzellans in Sachsen. Seitdem das chinesische und japanische Porzellan in größeren Mengen nach Europa gekommen, hatte man an vielerlei Orten versucht es nachzumachen, aber nur Delft war es gelungen, ein wenigstens ähnliches Fayencegeschirr mit weißer Glasur und weißem Thon hervorzurufen, welches noch während des siebzehnten Jahrhunderts zu Ruf und Blüte kam. Was in Deutschland in gleicher Art entstand, das gehört auch fast alles erst dem achtzehnten Jahrhundert an, also einer Zeit, da schon das europäische Porzellan erfunden war und verarbeitet wurde. Überschlägt man alle Leistungen der deutschen Töpferei im siebzehnten Jahrhundert, sowohl für Öfen wie für Geschirr, so bedeutet sie künstlerisch einen entschiedenen Rückgang gegen das sechzehnte Jahrhundert, erst im achtzehnten setzt sie neu ein zu neuer, aber andersartiger Erhebung.

Aus der ganzen Masse dessen, was während des siebzehnten Jahrhunderts in Deutschland an glasiertem Thongeschirr geschaffen wurde — wie wir gesehen haben, war auch die niederrheinische Töpferei seit dem dreißigjährigen Kriege im Niedergang begriffen — aus der ganzen Töpferei hebt sich nur eine Spezialität hervor, welche, ohne von besonderer künstlerischer Bedeutung zu sein, doch heute eine gesuchte und teuer bezahlte Liebhaberei der Kunstsammler geworden ist. Das ist das Steinzeuggeschirr aus dem Städtchen Kreussen bei Bayreuth.



82. Kreussener Krug.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Dieser Ort, der im vierzehnten Jahrhundert Stadtrechte erhielt, leitet seinen Namen von der Töpferei her, denn Krauß, Kruse bedeutet ein Trinkgeschirr, einen Deckelkrug. Die Töpferei, begünstigt von reichen Thonlagern, wird also hier in frühe Zeiten des Mittelalters zurückreichen. Zu künstlerischer Bedeutung gelangte sie aber erst gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Aus dieser Zeit (1585) stammen die ältesten datierten Gefäße, die jüngsten gehen bis zum Jahre 1725. Vom Jahre 1574 ist die älteste Erwähnung eines Töpfers in den Kreussener Pfarrbüchern des Namens Kaspar Veit; der letzte, der genannt wird, Johann Schmidt, stirbt 1760; er nahm, wie es heißt, das Geheimnis der Fabrikation mit in das Grab und war überhaupt der letzte dieses Kunstzweiges.

Vom Mittelalter abgesehen, davon wir nicht unterrichtet sind, dauerte also die Blütezeit der Kreussener Fabrikation etwa anderthalb Jahrhunderte. Soviel sich vermuten läßt, war es weniger eine allgemeine Innungstöpferei, als eine Kunst, die in wenigen Familien sich vererbte, mit denselben blühte und erstarb. Trotzdem trieb diese Töpferei einen ziemlichen Export, und es ist nicht wenig, was von ihr uns erhalten geblieben. Freilich, die Kunst daran ist nicht groß, aber eigentümlich. Schon das Material, ein sehr hartes, im Brande graubraun gewordenes Steinzeug, ist eigen. Die

Formen sind nicht unschön, aber meist plump und schwer, breite niedrige Deckelkrüge, geschweifte, bauchige Kannen, Essigkrüge und Apothekergefäße mit Schraubendeckel, die Deckel gleichzeitig und von Zinn. Die Ornamente sind teilweise eingedrückt, zum Teil aufgelegt, meist mit eingebrannten Farben bemalt, seltener braun und ohne Farbe gelassen. Die Farben mannigfach, blau und gelb, schwarz, rotbraun und rot, auch grün und weiß. Krüge, die bloß mit Schwarz und Weiß verziert sind, nennt



83. Kreussener Krüge.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

man auch wohl Trauer- oder Sorgenkrüge. Die aufgelegten und gemalten Verzierungen entsprechen dem Geschmack der Zeit gleich den deutschen Gläsern: sie stellen das Reichswappen dar, die Kurfürsten, die Apostel, Jagden in Art von Virgil Solis, dann Porträts mit den beigeschriebenen Namen, auch blumiges Ornament. Man pflegt nach dieser Verzierung von Kurfürsten-, Apostel- und Jagdkrügen zu sprechen. Nachahmung scheinen sie in alter Zeit nicht gefunden zu haben. Das Porzellan und die weißglasierte Fayence machten auch diesem Fabrikat im achtzehnten Jahrhundert ein Ende. (Abb. 82.)

Das Kreussener Geschirr teilte also das Schicksal der deutschen emaillierten Gläser; wie jenes vor dem Porzellan, so verschwanden diese vor dem Krystallglas. Man hatte im sechzehnten Jahrhundert auch in Deutschland nicht umsonst gelernt, den Bergkrystall wie die anderen Halbedelsteine zu schleifen, zu formen und zu schneiden



84. Gravierte böhmische Krystallgläser.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

oder zu gravieren. Die wundervolle Kunst, mit der ein Valerio Vicentino so überaus reizende Verzierungen, Ornamente wie Figürchen, in den Krystall eingeschnitten hatte, eine Kunst, die ja auch in Nürnberg bekannt und geübt war und unter Kaiser Rudolf II. eine besondere Stätte in Prag gefunden hatte, sollte sie sich nicht auch auf Glas übertragen lassen anstatt des teuren Bergkrystalls? Der Gedanke lag nahe, und einmal erfaßt, führte er nicht bloß zu einer neuen Kunstart in Glas, sondern

auch dahin, dieses Material zu verbessern und in gleicher Reinheit und Klarheit krystallhell darzustellen.

Glasschleifen auf der Schleifmühle, Facettieren farbiger Gläser edelsteinartig oder Zurichten und Vollenden venetianischer Gläser, das war schon im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland geübt worden. So sendeten die Antwerpener venetianisches Glas zu diesem Zwecke nach Schwäbisch-Gmünd. Anders aber das Schneiden oder Gravieren des Glases mit dem Rädchen. Als Erfinder des Glasschneidens wird Kaspar Lehmann genannt, der auch von Kaiser Rudolf ein Patent darauf erhielt und seine Kunst von 1590 bis 1609 in Prag ausübte; seine Erfindung kann aber nur eine Verbesserung gewesen sein, da die Kunst schon existierte. Neben ihm arbeitete Zacharias Belzer. Durch beide wurde Prag die Hauptstätte der Glasschneiderei, und indem die böhmischen Fabriken auf diese Kunsttechnik eingingen, wurde Böhmen so sehr der Sitz der Krystallglasfabrikation, daß man ein Recht hat, die ganze Art als böhmisch zu bezeichnen, obwohl auch in Nürnberg in Glas graviert wurde, so z. B. durch Lehmanns Schüler Georg Schwanhardt. In Böhmen wuchs diese Kunst, je mehr die Liebhaberei an echtem Krystall und Halbedelsteinen nachließ. Die geübten Arbeiter wandten sich daher dem neuen Fabrikationszweige zu, und dieser erlangte Weltruf, seitdem Johann Kreybich (geboren 1662 in Steinschönau) als wandernder Glashändler und Glasschneider mit Waren und Instrumenten durch die Welt zog. Seit dem Ende des siebzehnten oder dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts besaß Böhmen den Weltmarkt. Anfang und Ausbildung fallen in das siebzehnte, die Blütezeit, aber auch der Untergang in das achtzehnte Jahrhundert. (Abb. 83.)

Das Vorbild der Krystallarbeiten kam den Krystallglasgefäßen in vielfacher Weise zu gute. Noch lebten in jenen Gefäßen die Grundformen der Renaissance, zierlich gegliederte, elegante Gestalten, und sie gingen auf das Glas über. Es läßt sich nicht leugnen, daß im Lauf der Jahrzehnte die Formen sich im Profil vereinfachten, und als der gerade Facettenschliff kam, auch versteiften, immer aber behielten sie den Sinn für Gliederung, für Kontur, für gute Verhältnisse. In dieser Art bieten die großen geschliffenen Glaspokale noch wirkliche schöne Muster, und ebenso ist es mit den kleinen Wein- oder Stengelgläsern. Selbst die Willkür des Rokoko konnte ihnen nichts anhaben. Seine zierlichen Ornamente, mit der Schärfe und Reinheit ausgeführt, wie sie von den Krystallarbeitern überliefert worden, zeigen sich dem Material ganz angemessen. Minder freilich entsprechen Landschaften, Genreszenen, Porträts, für welche das helle, durchsichtige Material unpassend erscheint. So bilden diese Glasgefäße auch im achtzehnten Jahrhundert noch eine überaus erfreuliche Erscheinung, bis sie gegen Ende desselben in die allgemeine Geschmacklosigkeit hineingezogen wurden und — als Luxusgegenstände — den so vulgären buntfarbigen Glasgefäßen weichen mußten.

Von diesen farbigen Glasgefäßen, welche in unserem neunzehnten Jahrhundert den Weltmarkt eine Zeitlang beherrschten, taucht im siebzehnten Jahrhundert nur eine einzige bemerkenswerte Erscheinung auf, das Kunkelsche Rubinglas. Kunkel, ein geborner Schleswiger (geboren 1630), seines Zeichens Apotheker und Chemiker, war in seinem ziemlich wechselvollen Leben auch eine Zeitlang in Berlin gewesen, wo er für die kurfürstliche Kellerei das Krystallglas verfertigte, eigentlich aber für den Kur-

fürsten Gold machen sollte. Hier kam er auf den Gedanken, mit Hilfe des Goldpurpurs das Rubinglas wieder zu erfinden und zu Gefäßen zu verwenden, welche alsbald zu großem Rufe kamen, den sie noch heute behaupten. Es waren Pokale, Weingläser, Flaschen, Schüsseln u. s. w. Obwohl Kunkel Nachahmung fand und die Potsdamer Fabrik das Rubinglas fortsetzte, blieb es doch einstweilen eine vereinzelte Erscheinung, eine Spezialität ohne weitere Bedeutung.

Dritter Abschnitt.

Das 18. Jahrhundert und seine Folgen.

Keine Epoche der Kulturgeschichte hat so viel Geist aufgewendet wie das achtzehnte Jahrhundert, und in keiner vielleicht ist davon so wenig der Kunst zu gute gekommen. Die Großthaten der Heroen des Geistes liegen auf anderem Gebiete, sie haben der Kunst nur das Kleine übrig gelassen.

In diesem Kleinen — und das trifft speziell das Kunstgewerbe — herrscht wohl ein gewisses Leben, aber der geistige Inhalt desselben äußert sich als Esprit, d. h. in Witz, in überraschenden Einfällen, in Seltsamkeiten, in anmutigen Kleinigkeiten. Und diese Anmut wieder hat ihren eigenen Charakter. Die Franzosen sind mit ihrer Litteratur, ihrer Kunst unter Ludwig XIV. pompös, hochtrabend geworden; unter seinem Nachfolger sinken sie herab in das kleine Spiel geistreicher Launen und Einfälle. In beidem aber stehen sie der Natur gleich fern, die gewissermaßen in der Mitte liegt. So sind es nicht die ewigen Gesetze der Schönheit, welche ihre Kunst leiten und regieren; es sind Schönheit und Anmut, wie die Franzosen jener Zeit, die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts, die Zeitgenossen der Pompadour und Dubarry, sie auffassen. Es ist Feinheit und Zartheit, Geist und Witz, aber alles geht wider die Natur, wider die Natur der Dinge. Es muß immer anders sein, als die Bestimmung der Gegenstände es verlangt und erwarten läßt. Das ist wenigstens der Charakter des Rokoko, das zwar nur eine Episode im achtzehnten Jahrhundert bildet, aber doch die Eigentümlichkeit desselben am deutlichsten ausgeprägt hat.

Für Frankreich war dieser Stil gewissermaßen Natur, d. h. dem damaligen Frankreich vollkommen angemessen. Was dieses Land oder vielmehr Paris auf dem Gebiete des Geschmacks, des Kunstgewerbes schuf, war seine eigene Erfindung, sein originales Erzeugnis. Anders aber in Deutschland. Schon in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts dem französischen Geschmack hingegeben, stand Deutschland im achtzehnten vollkommen unter der Herrschaft desselben. Was von Frankreich kam, war gut und konnte höchstens nachgeahmt werden. Wie aber alle Nachahmung, war auch diese in jeglichem Charakterzug schwächer, minder geistvoll, minder original, wie geschickt auch immer in der Technik.

So gebunden folgte das deutsche Kunstgewerbe der Bewegung des Geschmacks, wie sie in Frankreich im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts vor sich ging. Nach der schweren Pracht und der Überladung unter Ludwig XIV. entstand unter der Regierung

des Regenten das eigentliche Rokoko, um bis zur Mitte des Jahrhunderts anzudauern, ein Stil, dessen Wesenheit darin besteht, alle natürlichen Formen durch widernatürliche zu ersetzen. Wo gerade Linien, gerade Flächen aus der Konstruktion der Gegenstände sich ergeben, treten krumme an ihre Stelle; wo mit voller Notwendigkeit Symmetrie verlangt wird, ist diese mit Absicht vermieden; das Rechts muß immer anders sein als das Links, das Unten anders als das Oben; das Zentrum liegt nicht mehr in der Mitte; Gleichgewicht, Regelmäßigkeit, Wiederkehr, das giebt es nicht. Für diesen Geschmack bildet die Muschel mit ihren Zacken und Spitzen das Ideal des Ornaments; sie wird daher auch am häufigsten angewendet und führt sogar zu einem eigenen Ornamentstil, in welchem das Vorbild nur noch in seinen Eigenschaften nachwirkt. Um das Muschelwerk gruppiert sich ein regelloser Wust aller möglichen Dinge, die zum Ornament herbeigezogen werden, ein Wust sinnloser Schnörkel, von denen man nicht weiß, woher sie kommen und was sie bedeuten.

Wie die Lust an allem Bizarren, Exzentrischen und Sinnlosen sich rasch verliert, so hatte auch das Rokoko in wenigen Jahrzehnten ausgeblüht, und es folgte, fast ein Gegensatz, der eigentliche Stil Louis XV. Die Vernunft kehrte zurück, Konstruktion und gerade Linie wurden wieder in ihr Recht eingesetzt, zierliche Laubgehänge, Kränze, Blumen traten an die Stelle des Muschelwerks, doch die Amoretten, die Schäfer- und Schäferinnen, und was ihrer Art ist, blieben unter dem Regimente der Pompadour und der Dubarry. Die Formen der Gefäße und Geräte, eben noch jeder Symmetrie spottend, wurden nunmehr gerade, steif, überzierlich, als ob z. B. bei dem Möbel die dünnen Stützen der Sophas, der Kommoden, der Fauteuils, die Last darüber nicht zu tragen vermöchten. Zu diesem Geschmack traten nun nach der Aufdeckung von Pompeji und Herkulanum die Formen und Ornamente der antiken Kunst, die bereits im Stil Louis XVI. nach der Herrschaft trachteten und im Empirestil dieselbe völlig gewannen.

Diesen Wechsel des Geschmacks, der sich auf französischem Boden im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts vollzog, machte das deutsche Kunstgewerbe vollständig mit. Es schwelgte im Rokoko und endete starr und steif im antikisierten Stil des Kaiserreichs. Die Zeitumstände waren in der ersten Hälfte des Jahrhunderts keineswegs ungünstig. Die ersten Jahre hatten den deutschen Waffen die großen Siege im spanischen Erfolgekriege gebracht, dann folgte eine lange Zeit des Friedens, von den lokalisierten schlesischen Kriegen kaum unterbrochen, bis erst der siebenjährige Krieg das ganze Deutschland aufregte, ohne übrigens nur annähernd so verderbliche Wirkungen zu äußern wie der dreißigjährige.

In dieser Friedenszeit der ersten Hälfte des Jahrhunderts gab es für das Kunstgewerbe Arbeit in Fülle. Es war die Zeit, da Fürsten und Herren, dem Beispiel Ludwigs XIV. folgend, Schlösser und Paläste umbauten und die Prachtgemächer mit reichstem Mobiliar ausstatteten. Mit den weltlichen Fürsten wetteiferten die Bischöfe und Prälaten, ihre Residenzen gleicherweise zu Sitzen der Pracht und des Luxus zu machen. Es sei nur an das preußische Königsschloß erinnert, an die bayrische Amalienburg, an die Schlösser Bruchsal und Brühl, an die Residenz in Würzburg, die, neben vielen anderen, heute noch fast in voller Originalität ihrer beweglichen und unbeweglichen Ausstattung prangen. Stuckateure, Holzschnitzer, Marqueteriearbeiter, Vergolder, Tischler, Eisenschmiede, Steinmetzen, Weber und Tapezierer, auch Krystall-

und Glasschneider, sie fanden die dankenswertesten Aufgaben in reichem Maße nach dem Geschmack der Zeit. Und vor allem waren es die beiden Kunststädte von alters her, welche auch noch in diesem Jahrhundert auf dem Gebiete des Kunstgewerbes den ersten Rang behaupteten. Freilich auch nur noch in diesem Jahrhundert, denn wie der Luxus nachließ, der Geschmack selbst kleinlicher wurde, so wurde auch ihre Kunst kleiner, unbedeutender, um schließlich in Augsburg fast ganz aufzuhören und in Nürnberg bei Spielereien und Kindereien anzukommen. Kinderspielzeug und Knopfmacherei waren das Ende der alten und großen kunstgewerblichen Blüte.

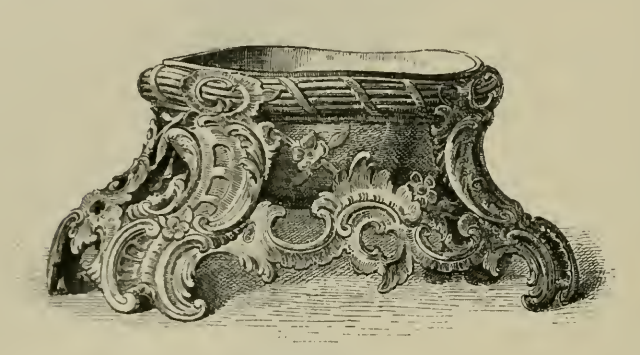


85. Silberkelch, 1761.
Wien, Genossenschaft der Goldschmiede.

Und hierzu trug nicht allein das materielle Sinken der alten Reichsstädte bei, sondern auch der Umschwung des Geschmacks vom Rokoko zu dem nach Ludwig dem fünfzehnten und dem sechzehnten benannten. Der Geschmack in Frankreich ging nun in das Überfeine und Zierliche. Schon dort sparsam, mager, immer aber noch mit Geist ausgestattet, wurde er in Deutschland geizig, nüchtern, bürgerlich, philisterhaft bescheiden und furchtsam. Welcher Mangel an Erfindung, an frischer Ornamentik, an lustiger Farbe! welche Furchtsamkeit, mit den Profilen herauszurücken! welche Öde im Palaste, welche Leere im Bürgerhause! In das Rokoko war man noch frisch und kühn hineingegangen, wie die genannten Schlösser beweisen, noch mit einer gewissen Erfindungsgabe und Phantasie, wie die vielen Zeichnungen z. B. von Fr. X. Habermann zu erkennen geben. In den nachfolgenden Stilarten spricht sich in Deutschland nur der sparsamste Bürgersinn aus.

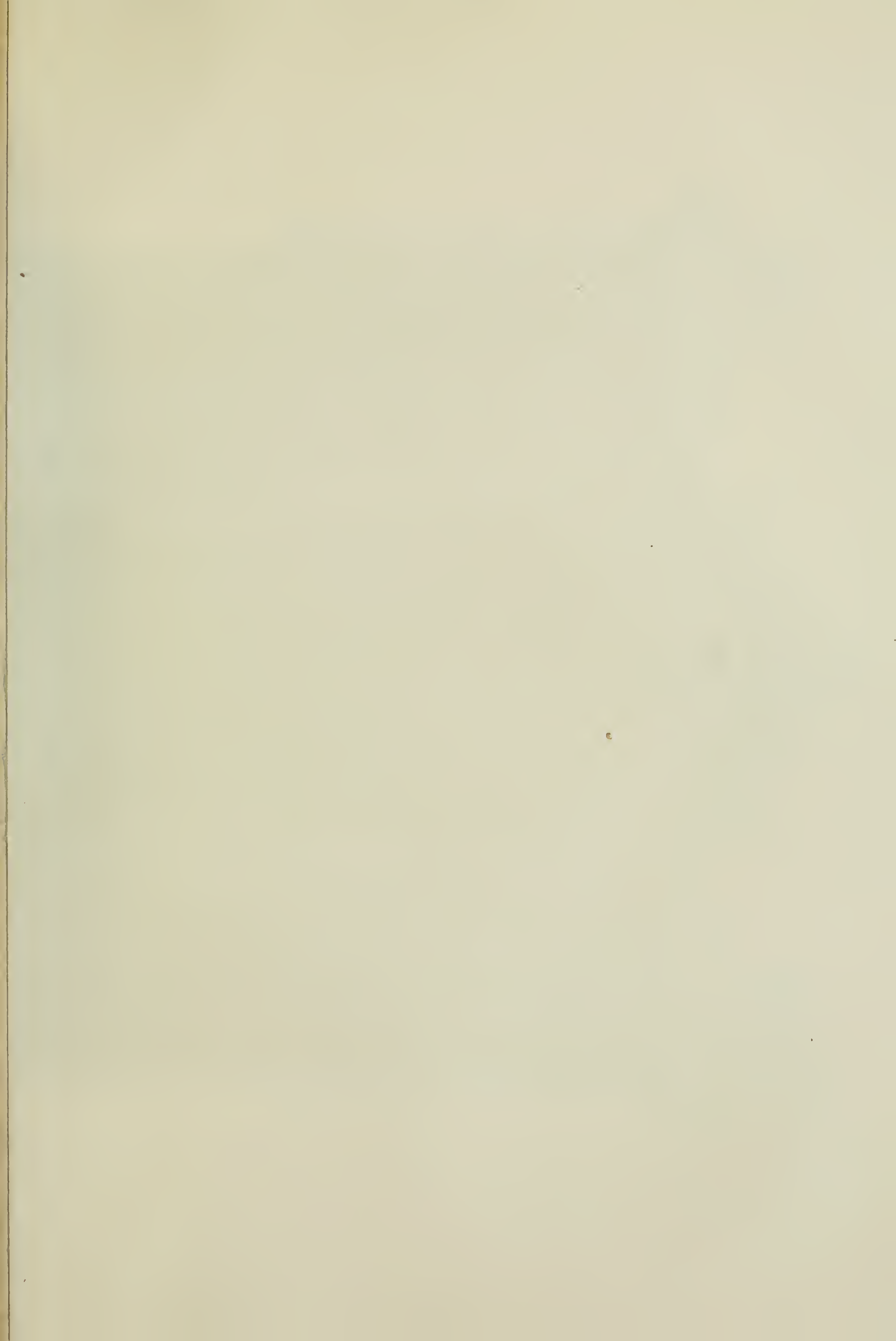
Da noch ein gut Teil alter Technik zur Zeit des Rokoko übrig geblieben war, so giebt es aus dieser Epoche auch noch mannigfach ausgezeichnete Arbeiten. Ein Beispiel ist der abgebildete Kelch (Abb. 85), den man um seiner weltlichen Formen willen angreifen mag, der aber unter allen Umständen eine schöne Arbeit bleibt. Übrigens

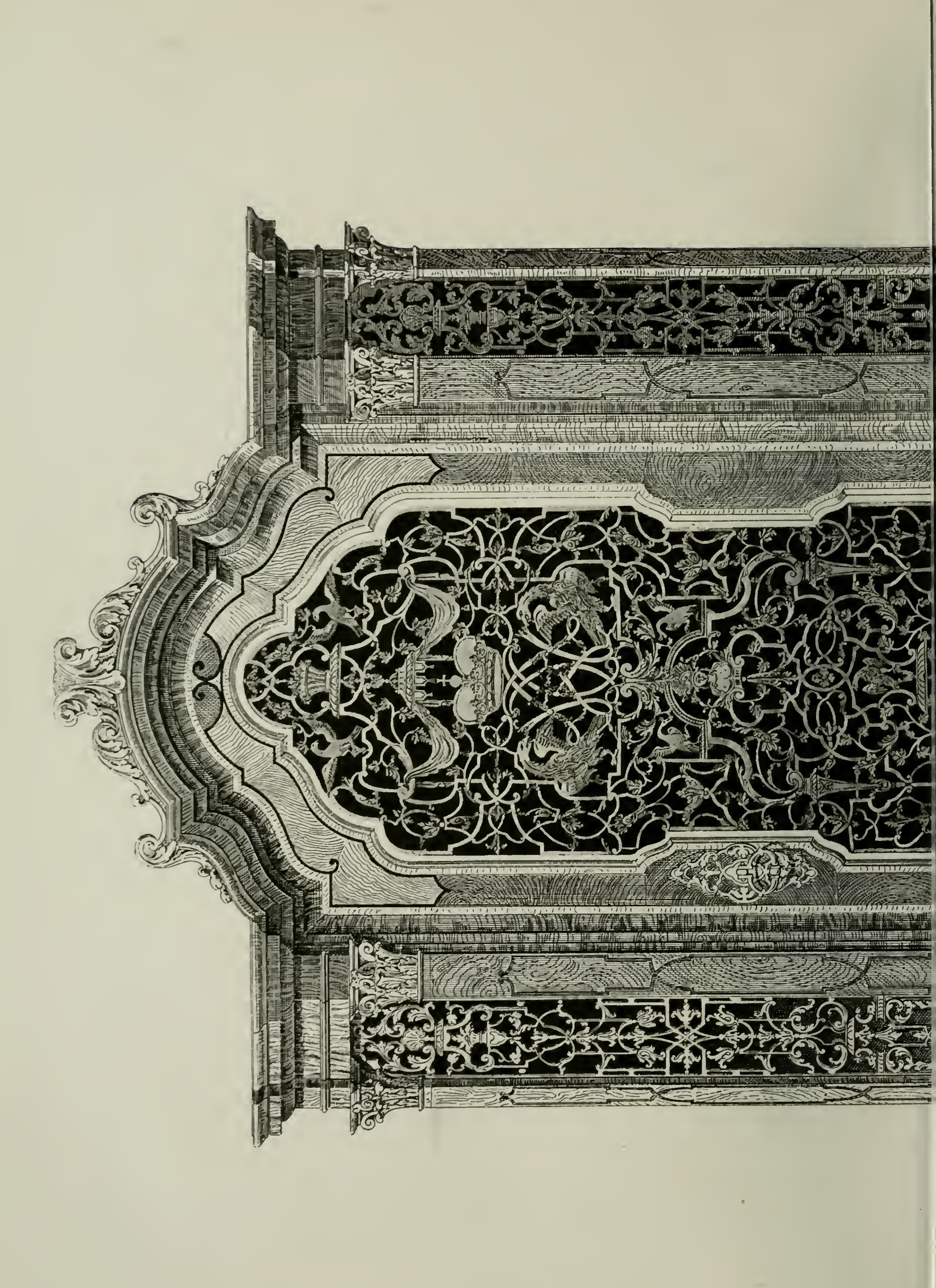
gewährt die kirchliche Kunst nicht viele solcher Beispiele. Auch sie bekundet das Sinken des Geschmacks, insbesondere auch dadurch, daß sie ihre Prachtgefäße wieder mit allen möglichen Edelsteinen überdeckt und so den materiellen Wert an die Stelle des Kunstwertes setzt. Im Gegensatz sinkt der materielle Wert der Gegenstände für Haus und Palast. Wenige Jahrzehnte vorher hatte man selbst Mobiliar aus Silber gemacht, und deutsche Fürsten waren darin dem Beispiel Ludwigs XIV. gefolgt. Jetzt ersetzt man eher das Silber durch Bronze und Kupfer und versilbert und vergoldet. Selbst das Tafelgerät leidet in dieser Beziehung, und zwar nicht sowohl durch den mangelnden Reichtum, als durch den bürgerlichen Sinn und vor allem durch das neue Porzellan, obwohl das allgemeine Sinken der deutschen Reichsstädte gewiß auch darauf von Einfluß gewesen. Tafelaufsätze in Form von Rokokovasen, Armleuchter, Kandelaber vertreten in erster Linie das größere Silbergeschirr, aber auch bei ihnen muß zum öfteren versilbertes Kupfer das edlere Metall ersetzen. Als der Geschmack vom Rokoko zu seinen nächsten Nachfolgern übergeht, werden auch die Formen steifer und magerer, weniger Metall erfordernd, das ändert aber nichts am Lauf der Dinge. Es ist gewöhnlich auch nicht allzu viel Kunst dabei. Figürliche Treibarbeit hört auf, der Guß tritt an die Stelle. Nur bei den kleineren Gegenständen zeigt die Goldschmiedekunst noch, was sie an feiner Arbeit leisten kann. Uhrendeckel, Dosen, Etuis für Messer und Scheren kleinster Art, Nadelbüchsen, Puderschachteln, Dosen für Schönheitspflästerchen, in allen solchen Dingen, welche den Toilette- oder Arbeitstisch der Damen zu zieren oder ihre Tasche auszustatten haben, zeigt sich noch bemerkenswert feine und geschickte Arbeit, figürliche Miniaturreliefs im Geschmack der Zeit mit Amoretten, Schäfern, Schäferinnen, Allegorien und landschaftlichen Szenen.. Es sind Bagatellen, aber immerhin noch Leistungen, welche der Zeit zur Ehre gereichen. Mode und Liebhaberei gehen allerdings von Frankreich aus; die deutsche Arbeit folgt und gerade nicht auf gleichem Fuße mit Paris. (Abb. 86.)

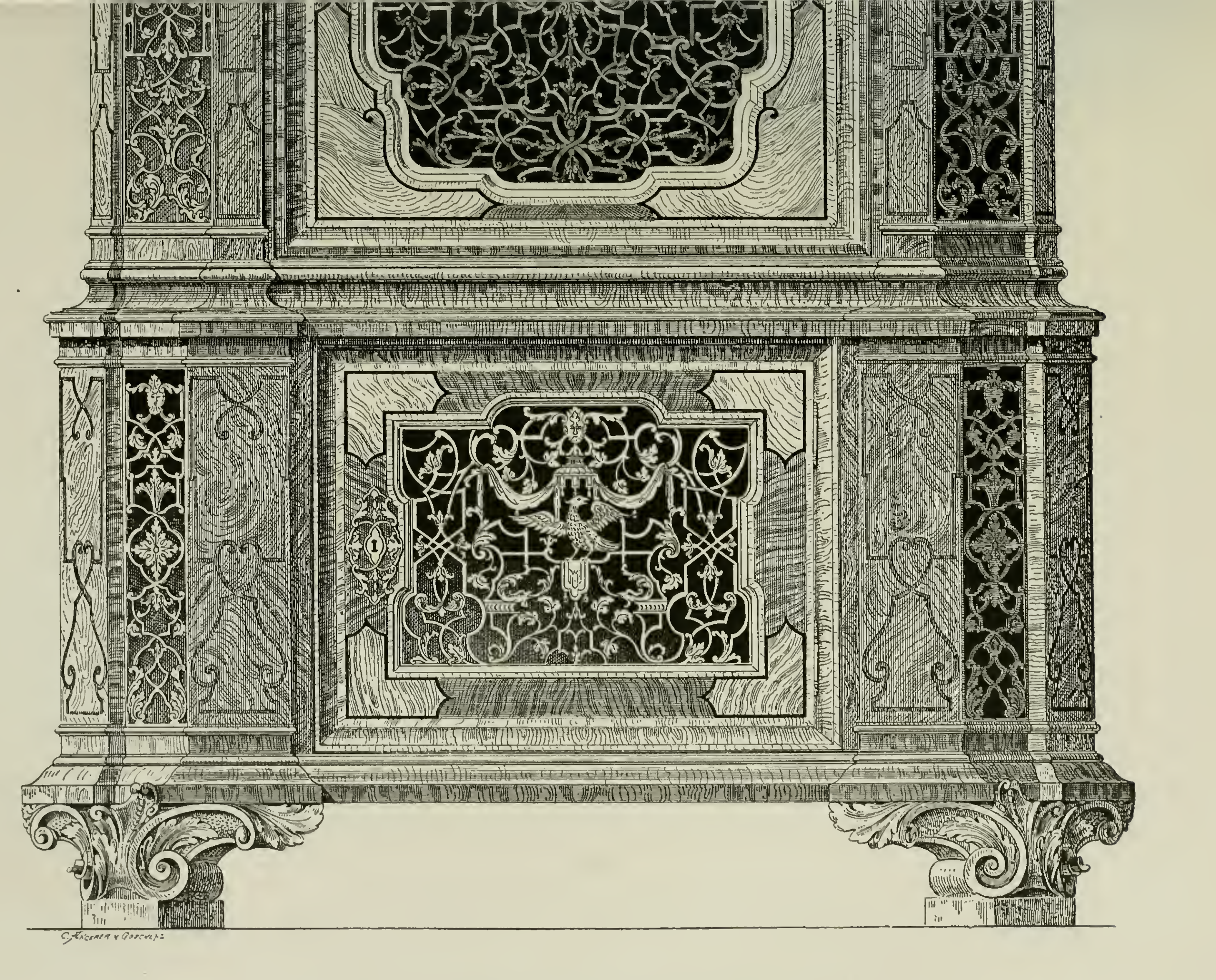


86. Salzfäßchen.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Insbesondere ist dies der Fall mit dem Email, dem „Uhren- und Dosenemail," wie man es nach seiner bevorzugten Anwendung in dieser Epoche benennen kann. Die Dinglinger in Dresden waren noch große Meister im transluciden Email auf solidem Goldgrund gewesen und die französischen Goldschmiede und Juweliere behaupteten diesen Standpunkt in einer ausgezeichneten Weise bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Die emaillierten goldenen Dosen aus der Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. sind wahre Kunstwerke im kleinen, ebensowohl vom Standpunkt der Emailarbeit wie der Miniaturmalerei. In Deutschland aber, in Augsburg, Nürnberg, auch in Wien pflegte man mehr die Emailmalerei mit weißem Grund auf Kupfer, eine

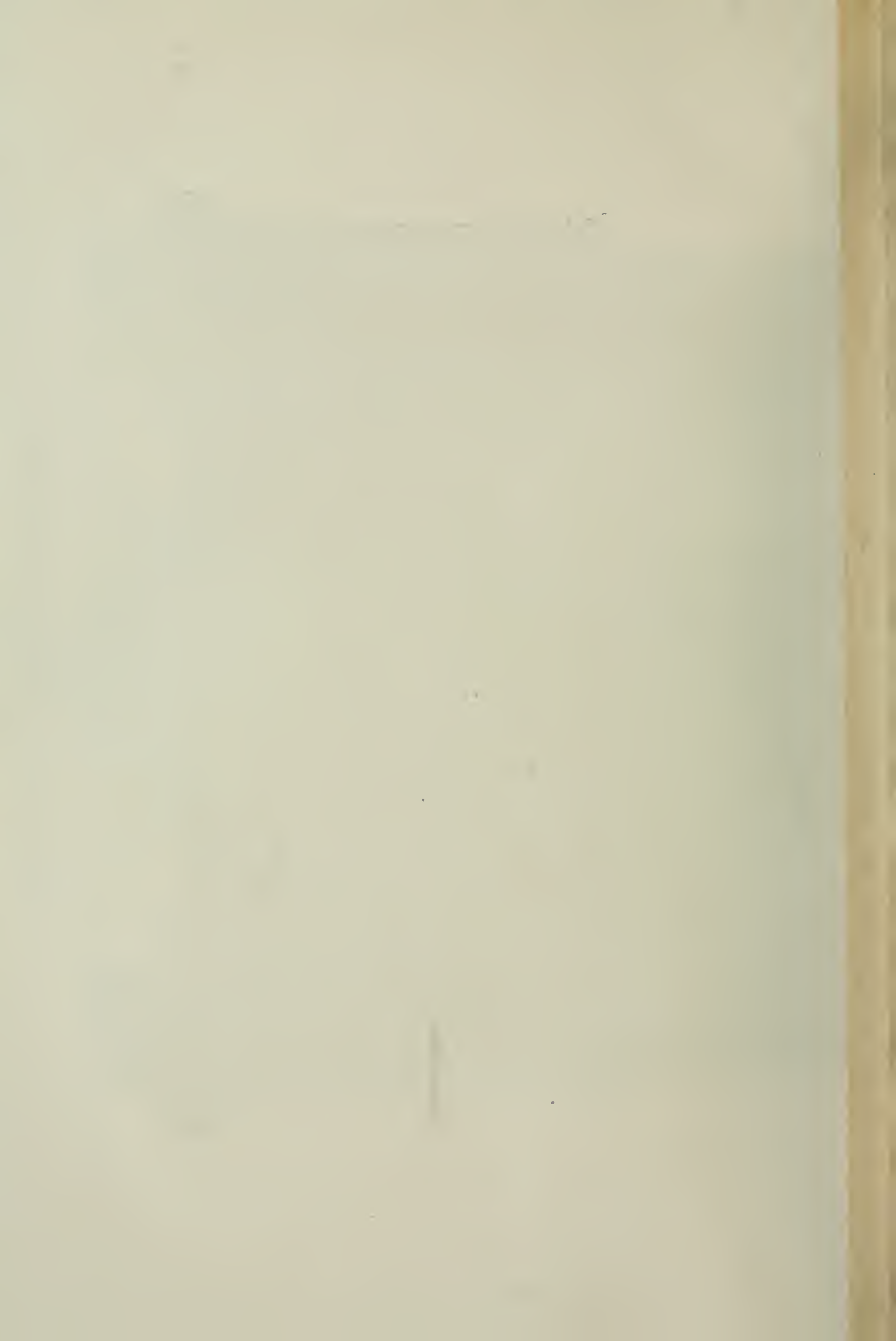


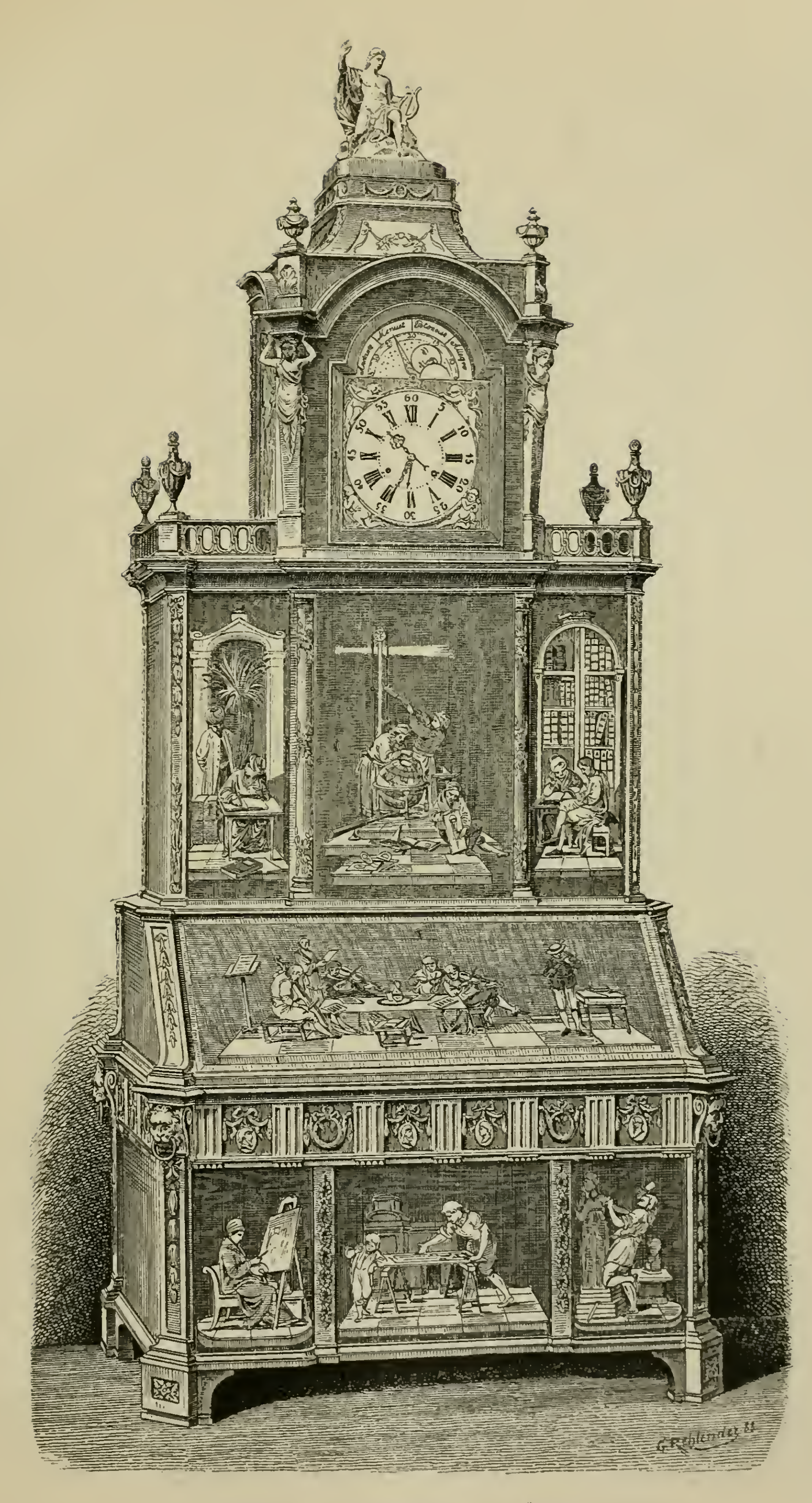




Schrank aus Braunschweig mit durchbrochenen Verzierungen in Bronze.

Berlin, Kunstgewerbemuseum.



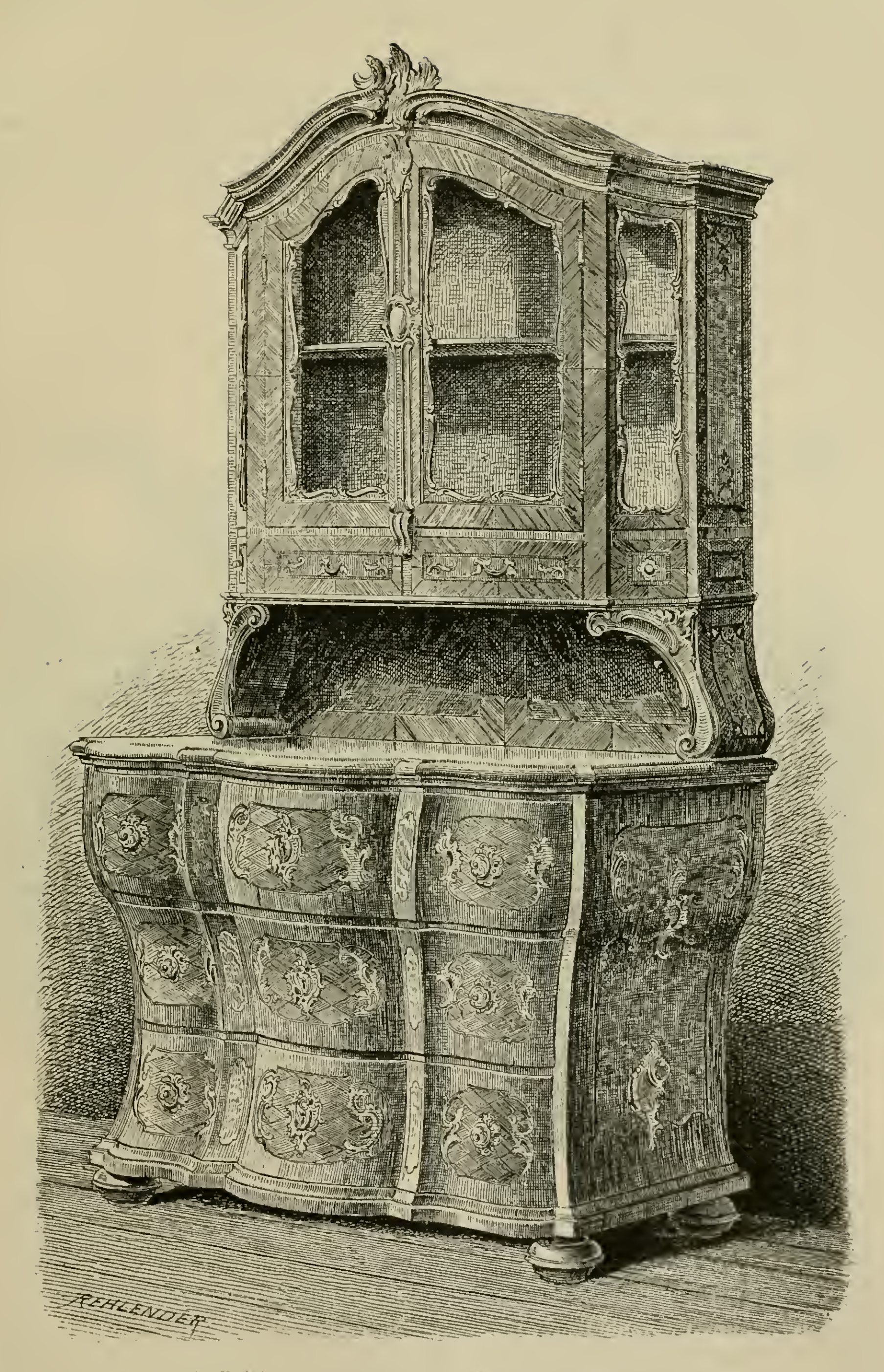


87. Schreibkasten von David Röntgen. Wien, Österreich. Museum.

stumpfere, des Lustres und des Schmelzes entbehrende Methode, die weder den Reiz noch die Eigentümlichkeit des transluciden Emails darbietet. Und auch hierin, was die Malerei betrifft, standen die deutschen Arbeiter hinter den französischen zurück. Schon ihr unedles Metall, der dünne Kupfergrund machte sie billiger, populärer, und daher auch zu einer weniger edlen und kostbaren Erscheinung.

Indessen wenn, wie gesagt worden, die großen Silberarbeiten seltener wurden, so wollte man doch glänzen und prunken. Möbelstücke aus Silber zu machen, hatte man baldigst aufgehört, um so mehr verzierte man sie mit vergoldetem Metall. Das Prunkmöbel Ludwigs XIV. hatte begonnen mit der Sitte, die Ecken und Kanten mit vergoldeter Bronze zu verzieren und den Lauf der Umrahmungen damit zu begleiten, bei kleinerem Gerät auch die Füße aus dem gleichen Material herzustellen. Die Sitte blieb durch alle Geschmacks- und Stilveränderungen des achtzehnten Jahrhunderts, schwelgte im Rokoko in ausschweifender, vom Standpunkt der Gußtechnik oft bewundernswürdiger Weise, zog sich eng, schmal und zierlich nach der Mitte des Jahrhunderts wieder zusammen, umhing die Möbel aus der Zeit der beiden letzten Ludwige mit Ranken- und Blumengehängen und ging noch mit griechischem Ornament in die Kaiserzeit hinüber. Es war echt französische Mode; das deutsche Kunstgewerbe folgte auch hierin treu und folgsam ohne Originalität, wenn auch oft mit vieler Kunst.

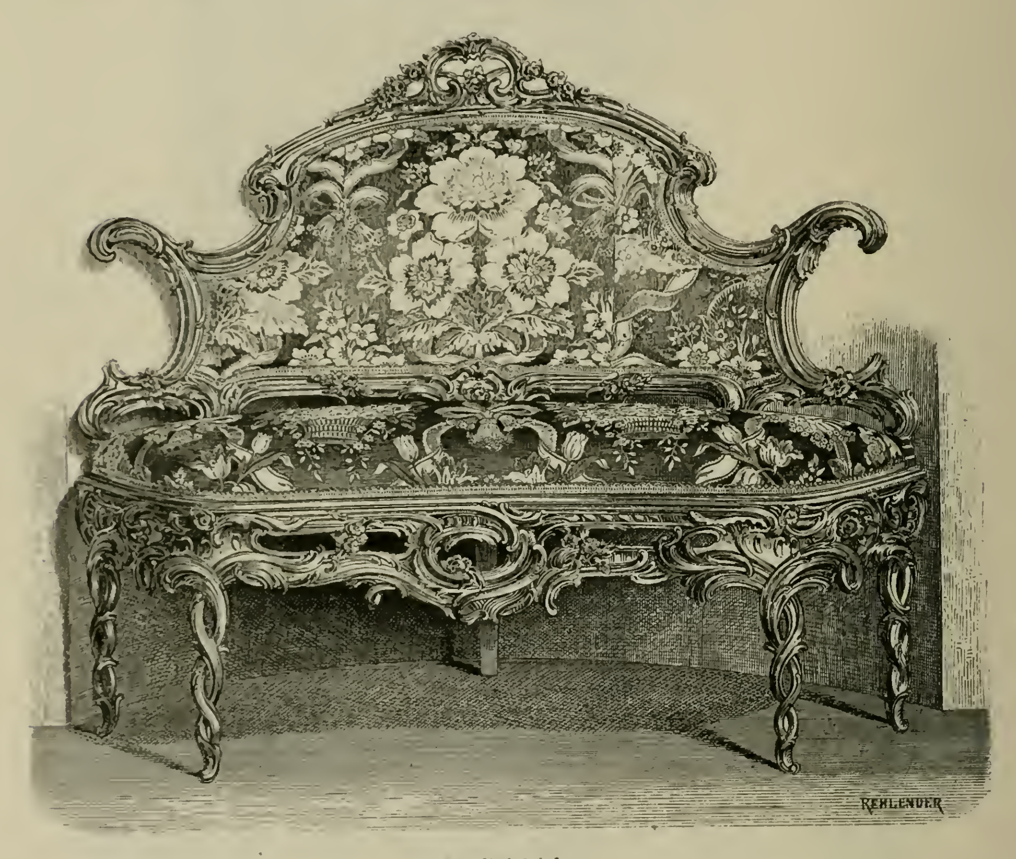
So war es auch mit jener Kunsttechnik, welche diese Verzierung des Mobiliars mit vergoldeter Bronze eigentlich hervorgerufen hatte, mit der Boulearbeit. Diese Art Marqueterie, welche die verschiedensten Materialien, Metall, Schildkrot, Elfenbein, farbige Hölzer, zu gemeinsamem glänzenden Effekt miteinander verband, fand bei den deutschen Ebenisten reichliche Nachahmung. Der deutsche Palast wollte dieser Prunkarbeiten ebensowenig entbehren wie der französische. Aber dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts sagten sie doch nicht lange zu, und wenn auch die plastischen Zierden von vergoldeter Bronze blieben, so verschwand doch die gleiche Zierde aus der Marqueterie. Man hielt diese fortan bescheidener in der farbigen Wirkung, setzte sie nur aus verschieden abgetönten Holzarten zusammen, zu denen man fortan viele tropische Hölzer benutzte und namentlich auch Mahagoni in Mode brachte; höchstens, daß man die Hölzer leicht färbte oder beizte. So bestand die Wirkung mehr in leichten Abschattierungen als in kontrastierenden Farben und Materialien, wie z. B. Schildkrot und blankes Metall gewesen waren. Dafür aber wurde die Zeichnung feiner und komplizierter; sie stellte nicht nur schöne Gehänge und Blumenboukette dar, sondern auch figürliche Gegenstände, Schäferszenen, Chineserien, wie sie um die Mitte des Jahrhunderts beliebt wurden, Allegorien, Genrebilder, selbst historische Ereignisse. In diesen Arbeiten gab es einen deutschen Künstler, der es den Franzosen völlig gleich that, ja in Paris selber, in England und an den deutschen Höfen hoch geschätzt war, einen Künstler des Namens David Röntgen, der um das Jahr 1770 in Neuwied am Rhein lebte, zum Teil für die Fürsten von Wied arbeitete, aber auch seine Werke zu den fremden Höfen versendete und teuer bezahlt bekam. Einige seiner bedeutendsten Arbeiten, zwei Wandtafeln, ein Schreibkasten und zwei Spieltische, sind gegenwärtig Eigentum des Österreichischen Museums in Wien. Jene beiden Tafeln, dem Umfange nach wohl die großartigsten Arbeiten in Holzmosaik, stellen in lebensgroßen Figuren Ereignisse aus der Geschichte des Coriolanus dar, groß und flott



88. Rokokokasten mit Marqueterie. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

gezeichnet, aber nur wenig abschattiert in den Tönen der Hölzer; die beiden Tische sind mit Chinesereien geschmückt, der Schreibkasten, ein großes und kunstvolles Meisterstück seiner Art, mit Allegorien. (Abb. 87.)

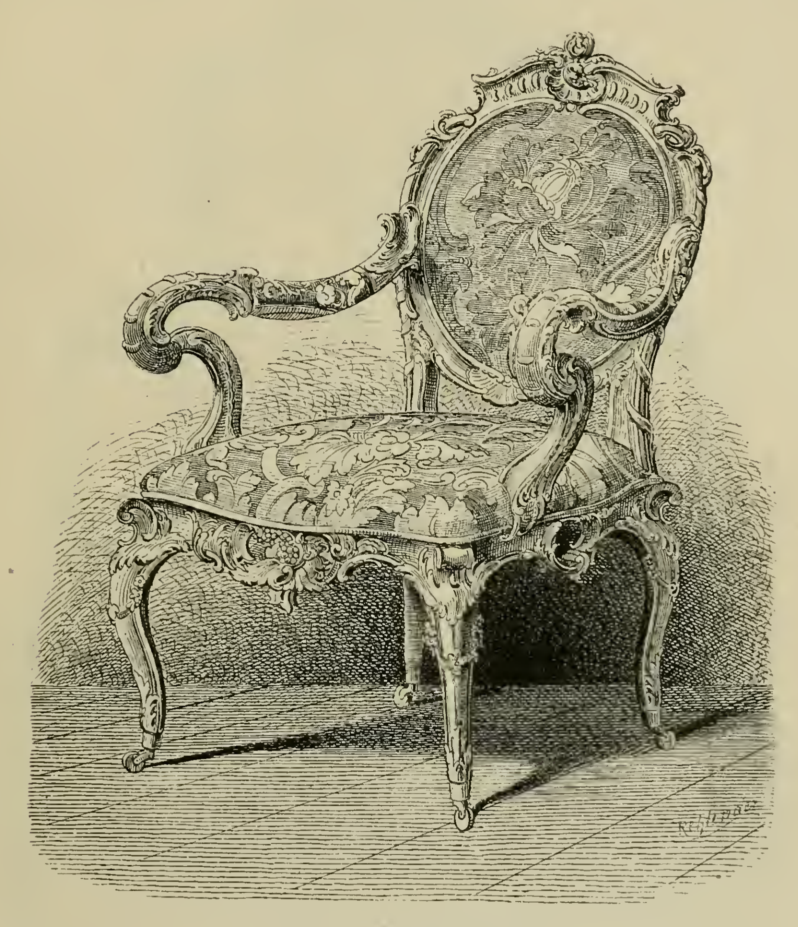
Der Schmuck des Mobiliars mit Boulearbeit und Marqueterie (Abb. 88) hatte zur Folge, daß der plastische Schmuck abgelehnt wurde und Furnier und Politur an die Stelle traten. Freilich nur Luxusgegenstände ersten Ranges konnten so reich geschmückt werden, wie es David Röntgen that, dem gewöhnlichen Holzgerät, den



89. Rokokosofa.
Schloß in Würzburg.

Schränken und Kasten des besseren Bürgerhauses genügte die Bedeckung mit Furnierhölzern in einfacher Zeichnung und in sehr wenigen, einander nahestehenden Tönen. Die glänzende Politur, welche die natürliche Patina des alten Eichen- und Nußholzes ersetzte, machte dann dem Auge der Zeitgenossen das Möbel gefällig. Einmal aber die natürliche Farbe des Holzes aufgebend, ging man weiter: man überzog es ganz mit Farbe, lackierte es glänzend, rot, grün, insbesondere aber weiß mit aufgemalten goldenen Ornamenten. In dieser Zeit, unter diesem Geschmack entstand auch die Sitte, die Thüren und das sonstige Holzwerk der Zimmer weiß anzustreichen, als wären sie von Marmor.

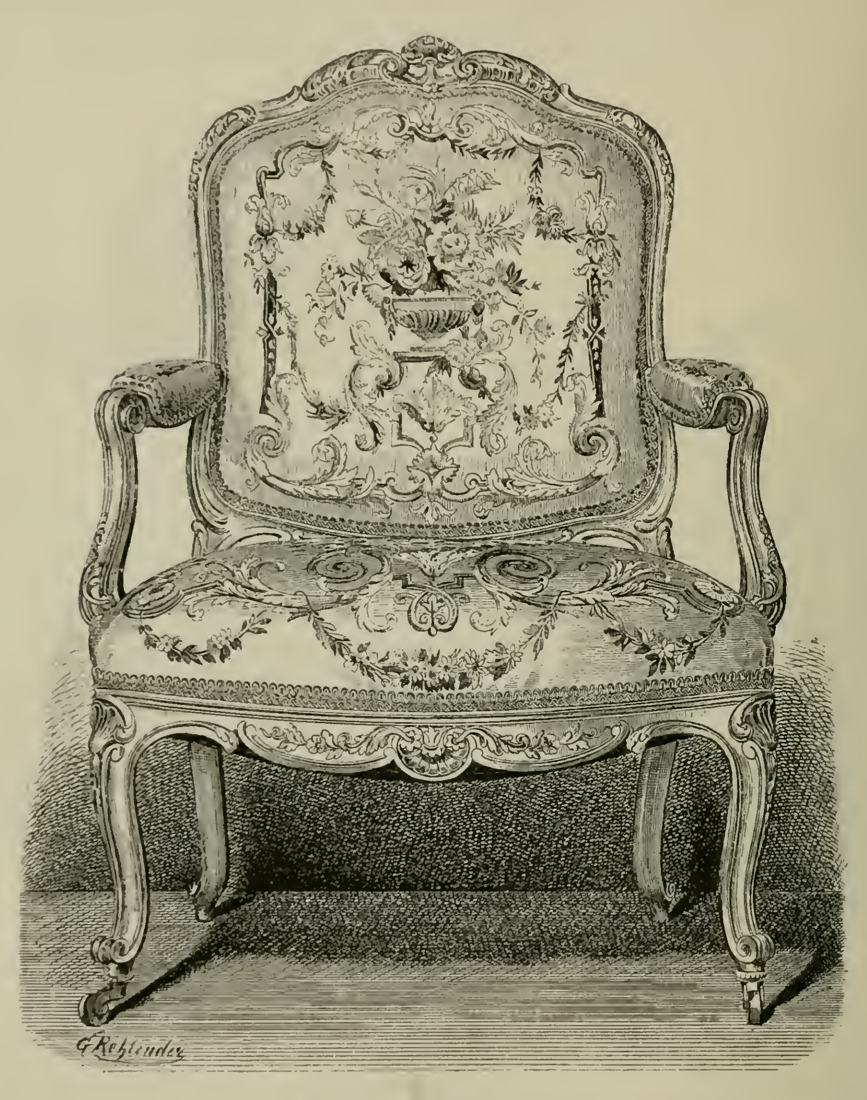
Vor diesem neuen Geschmack wanderten die alten geschnitzten, gerade konstruierten Möbel in die Vorzimmer oder in die Rumpelkammern. Sie erschienen zu schwer, zu plump, zu steif, obwohl sie nur das waren, was sie sein sollten und vorstellten. Man wollte das Möbel erst geschweift in allen Linien, dann leicht, zierlich, graziös, wie man die Grazie damals verstand. Zu denjenigen Gegenständen, welche ganz außer Gebrauch kamen, gehörte auch die Truhe, jenes niedrige Gerät, das ebensowohl als



90. Fauteuil. 18. Jahrhundert, Mitte.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

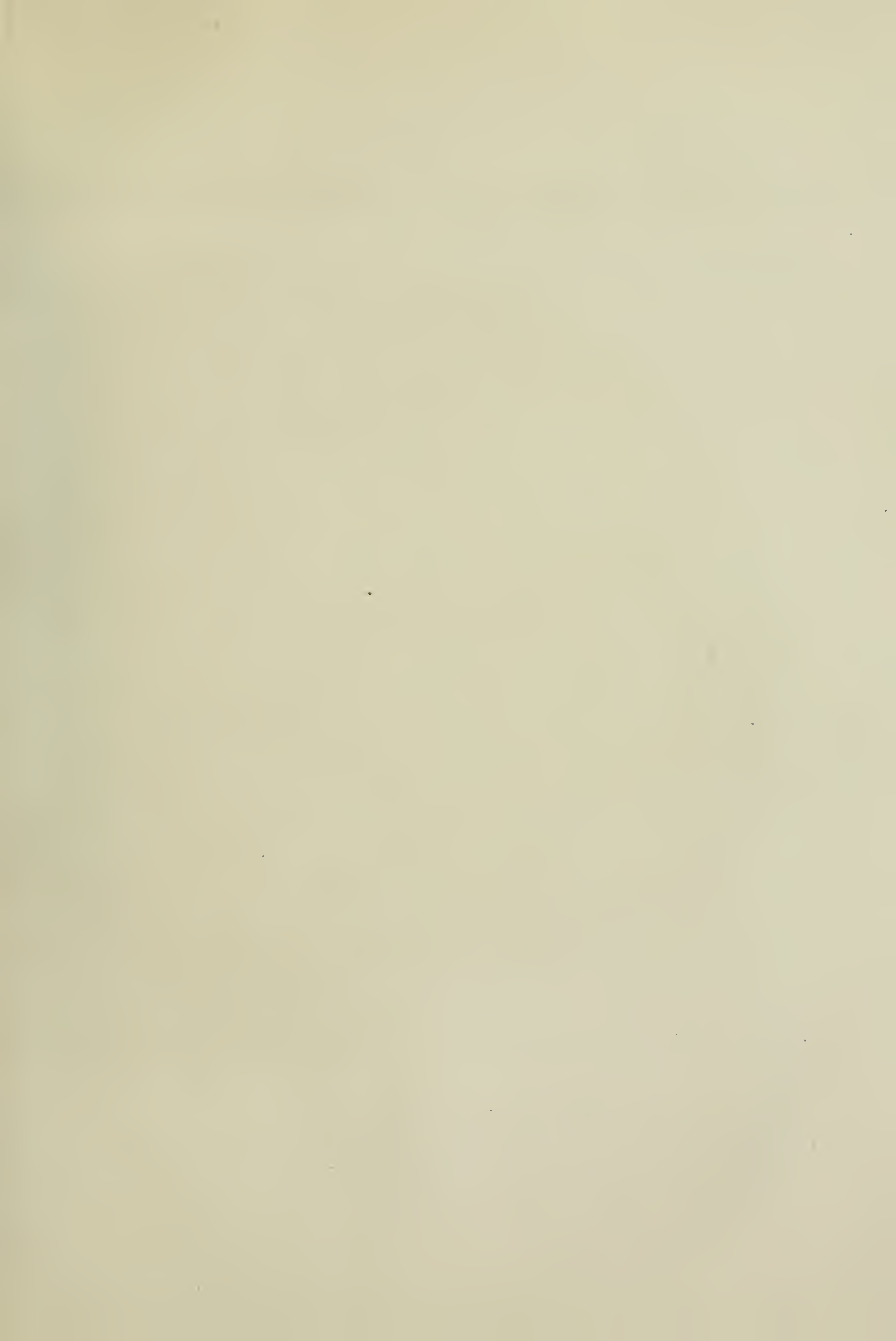
Kasten wie als Sitz gedient hatte. Als Kasten wurde es durch die neu aufgekommene Kommode ersetzt, ein Gerät mit Schiebladen auf dünnen gestelzten Beinen, nicht sonderlich proportioniert, als Sitz durch das Sofa oder Kanapee für zwei oder drei Personen, das neben dem Fauteuil das Lieblingsgerät des Salons und des Boudoirs wurde. (Abb. 89.) Unter dem Rokoko nahm es seltsame Formen an, die Lehne an der einen Seite hochgeschweift, an der anderen klein und niedrig, ebenso der Sitz unsymmetrisch gebogen; nach der Mitte des Jahrhunderts kehrte es freilich zu ruhigeren, aber kaum erfreulicheren Formen zurück, indem es nun nach der Anzahl der Personen

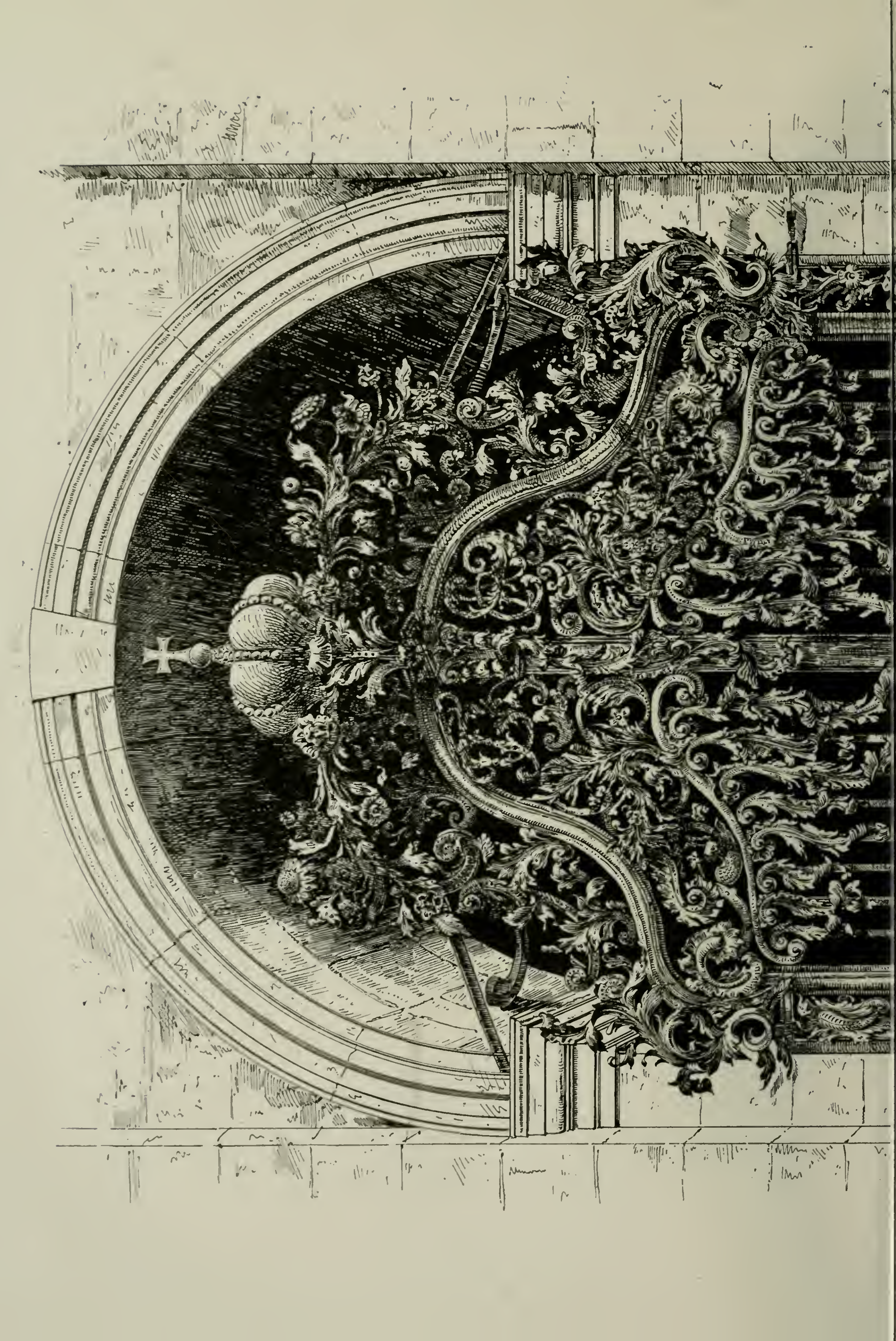
abgeteilt wurde. In seiner textilen Bedeckung erhielt es eine neue Zierde, indem es mit Gobelins überzogen wurde, auf welchen nicht bloß Ornamente, Blumen und dergleichen dargestellt waren, sondern alle figürlichen Szenen nach dem Geschmack der Zeit von den Amoretten bis zu den historischen Persönlichkeiten; auch Landschaften



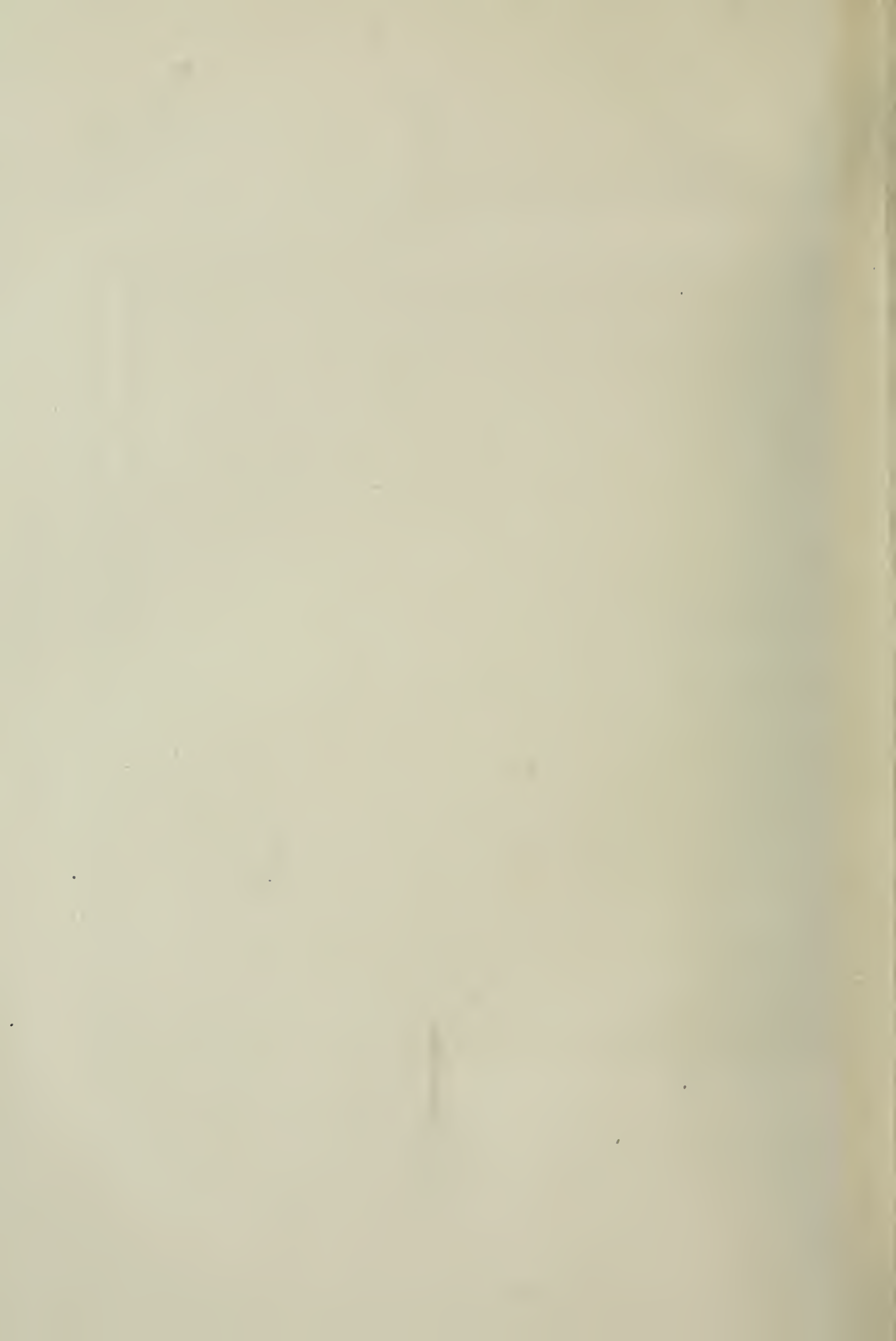
91. Fauteuil. 18. Jahrhundert, Mitte.

fehlten nicht. Das war französischer Geschmack, auch französische Arbeit. (Abb. 90, 91.) Das Leder war aus der Mode verbannt; man hatte es noch gefärbt, vergoldet, reich ornamentiert, dann machte es auf den Sitzmöbeln der Seide Platz, auf den Wänden aber den im siebzehnten Jahrhundert entstandenen, im achtzehnten erblühenden Papiertapeten. Eine Zeitlang hatte noch J. Peter Ebner in Augsburg Ledertapeten





Eiserne Thür der Jesuitenkirche in Mannheim.



verfertigt, verziert in bunten Mustern, mit Farben und Gold, sowohl für die Wände, wie für den Überzug der Tische und Sessel. Sie konnten sich aber nur bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts behaupten, während die Tapeten immer allgemeiner und zugleich vollendeter in ihrer künstlerischen Ausstattung wurden, zumal als man lernte, sie mit Gold und Silber zu verzieren, ihnen samtartiges Aussehen zu geben, sie zu bedrucken und zu marmorieren, letzteres eine Erfindung des Leipzigers Gottlieb Immanuel Breitkopf.

In diesem Übergang vom soliden Leder zur papiernen Verzierung der Wände ist ein gewisser Verfall des Kunstgewerbes deutlich genug ausgesprochen, wie wir denselben auch in der Goldschmiedekunst gefunden haben. Nicht überall aber war es so, nicht in allen Zweigen der Kunstindustrie, wenigstens nicht bis zum Ende des Jahrhunderts. So muß man z. B. vom geschmiedeten Eisen sagen, daß es kaum je großartigere Leistungen hervorgebracht hat, als im achtzehnten Jahrhundert. Allerdings, die feinen technischen Verzierungsarten des sechzehnten Jahrhunderts waren verschwunden. In dieser Beziehung, was die feinere Arbeit betrifft, hatte das achtzehnte Jahrhundert nicht viel anderes aufzuweisen, als zierlich mit der Feile ausgearbeitete Schlüssel, hier und da auch noch geschnittene Eisenarbeit, welche Schloß und Beschläge der Pistolen, auch wohl noch die Griffe der Degen verzierte. Bei Waffen dieser Art aber wurde die geschnittene Arbeit durch eine andere, mehr glänzende, aber weniger künstlerische Verzierungsweise abgelöst, durch den diamantierten oder brillantierten Stahl, der von den Degen auf viel anderes zierliches Gerät, auch auf den Schmuck von Broschen und insbesondere von Schuhschnallen überging, welche zur unerläßlichen Toilette des Mannes gehörten. Diese Verzierungsart war dem achtzehnten Jahrhundert ganz eigentümlich.

Die Hauptleistung der Eisenarbeit in dieser Epoche bestand aber nicht in solchen kleinen Arbeiten, sondern in den geschmiedeten Thoren, Thüren, Gittern, Treppengeländern und dergleichen Arbeiten. Die großartigen Palast- und Schloßbauten, welche Ludwig XIV. in ganz Europa in Mode gebracht hatte, bedurften ihrer zur künstlerischen Ausstattung, und als das Rokoko kam, verlangte es ein freies, exzentrisches Ornament, für welches das zähe Eisen kaum passend schien. Und doch zeigte es sich den übertriebensten Anforderungen gewachsen, gerade als ob es dazu geschaffen sei, sich wie natürliches Laub und Geranke oder wie das wilde Muschelwerk unter dem Hammer zu schmiegen und zu biegen. Es folgt nachgiebig und geschmeidig und doch von höchster Solidität jeder willkürlichen Laune des Künstlers. Niemals vorher ist dem Eisen so viel zugemutet worden, und niemals hat es auch in den Dimensionen großartigere Leistungen vollführt, wie sie zahlreiche Schlösser aufzuweisen haben. Es seien beispielsweise in Wien nur die Thore des Belvedere, die Thore von Schönbrunn oder von Schloßhof am Ausfluß der March erwähnt. Wenn man diesen Arbeiten etwas vorwerfen kann, so ist es ihre übergroße Schwere, die übermäßige und unnötige Massenhaftigkeit des verwendeten Eisens. Dieser Fehler verlor sich freilich mit dem Wechsel des Geschmacks gegen das Ende des Jahrhunderts, aber es verlor sich auch alsbald das geschmiedete Eisen als Kunst überhaupt, indem das Gußeisen an die Stelle trat. So ist auch hier wieder mit dem neunzehnten Jahrhundert nicht bloß ein Verfall, sondern der Untergang eines eben noch blühenden Kunstzweiges zu konstatieren.

Auch die Glasarbeiten gehören zu jenen Zweigen des Kunstgewerbes, welche mit dem Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts den entschiedensten Verfall erkennen lassen. Bis gegen den Schluß hin blühte noch die Glasschneiderei oder Gravierung, welche das Krystallglas mit zierlichen Ornamenten umgab; dann hörte sie fast gänzlich auf, wie das schon im vorigen Abschnitt dargestellt worden. Allerlei andere Verzierungsweisen hatten sich bereits daneben gezeigt, das Milchglas mit bunter Bemalung, welches, seine Eigenart verleugnend, bemüht war, das Porzellan nachzuahmen, das in der Masse gefärbte, zum Teil überfangene und im Überfang wieder ausgeschliffene Glas, welches im neunzehnten Jahrhundert zu großer, aber ordinärer Bedeutung gelangte, die Verzierung mit vergoldeten Ornamenten, mit gemalten Porträts und sonstigen Figuren.



92. Doppelgläser von Mildner.
Wien, Österreich. Museum.

Unter diesen letzteren, den goldverzierten Gläsern, giebt es allerdings noch aus dem Ende des Jahrhunderts eine ganz interessante Erscheinung, die eine lokale Spezialität war und auch geblieben ist. Es sind Trinkgläser in Pokal-, Becher- und Spitzglasform, auch wohl Flakons, welche mit feinen Goldornamenten, mit bildlichen Szenen in Gold, auch wohl mit gemalten Porträts verziert sind. Betrachtet man sie näher, so sieht man, daß die Verzierung sich zwischen zwei Glasschichten befindet, zwischen zwei gleichgeformten Gläsern, deren eines in das andere geschoben, und am Rande festgeleimt ist. Auch einzelne Teile, z. B. die Scheiben des Bodens oder Medaillons, sind in dieser Weise doppelt. Wann sie gemacht sind und woher sie stammen, darüber geben sie selber Auskunft, denn mehrere dieser gerade nicht seltenen Gläser sind mit Inschriften versehen, auch mit solchen, welche sie als Besitz von

Geistlichen anzeigen. Ein Becher in London trägt die Inschrift: „Fürnbergisches Schwemhaus Stift. Verfertiget von Mildner 1788.“ Ein anderer im Österreichischen Museum giebt noch nähere Kunde; seine Inschrift lautet: „Verfertiget zu Gutenbrunn im Fürnbergischen großen Weinspergwald. Im Jahre 1789 den 28. August. Von Mildner.“ Dieses Gutenbrunn samt dem Weinspergischen Forste liegt in Niederösterreich, in der Nähe des Stiftes Zwettl, und dies erklärt auch den Besitz der Geistlichen. Wir kennen also Ort und Verfertiger. Wahrscheinlich hat die Fabrikation nur wenige Jahre gedauert. (Abb. 92.)

Das Beste und Folgenreichste, was das deutsche Kunstgewerbe im achtzehnten Jahrhundert erlebte, war die Erfindung des europäischen Porzellans, seine Ausbildung und Ausbreitung. Man hat sie vergebens Deutschland streitig machen wollen. Was von Versuchen dieser Art früher stattgefunden, so z. B. in Italien, ist nie völlig zum Ziel gekommen und ist stets wieder, ohne jegliche Folge, der Vergessenheit anheim gefallen. Von der Erfindung Böttchers allein datiert die Geschichte des europäischen Porzellans.

Das siebzehnte Jahrhundert hatte auf dem Gebiete der Töpferei in Deutschland nicht viel Gutes hervorgebracht; die rheinischen Steinzeugfabriken sanken, die Krüge von Kreußen bedeuteten wenig vom Standpunkt der Kunst; was sonst entstand an glasiertem Thongeschirr sowie auch an Öfen, konnte sich mit den Arbeiten des sechzehnten Jahrhunderts nicht messen. Erst gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts erhob sich in den weißgrundierten Fayencen eine neue Art und Richtung, angeregt durch die bereits ausgebreitete und berühmt gewordene Fayenceindustrie von Delft, welche im Suchen nach dem Porzellan zu einem ganz neuen Zweige des Kunstgewerbes und speziell der Töpferei geführt hatte. Nun erhoben sich, dem Beispiele von Delft folgend, Fabriken ähnlicher Art in Frankreich, so in Rouen, Moustiers, Marseille, alsdann in Italien, wo die alten Majoliken von den weißen Fayencen aus dem Felde geschlagen wurden, in Schweden, in England, und ebenso auch in Deutschland an vielen Orten von Kiel angefangen bis zur Schweiz, vom Rheine bis zur ungarischen Grenze. Es seien aus der Menge nur Baireuth und Ansbach, Frankenthal, Göggingen bei Augsburg, Arnstadt in Thüringen, Stralsund, Ludwigsburg, Memmingen, dann Znaim und Hollitsch in Mähren, Salzburg und vor allem auch Nürnberg genannt, wo unter anderen die Familie Marx im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts eine blühende Fabrik hatte.

Sämtliche Fabriken zeigen in ihrer Kunst wenig Unterschiede. Sie stehen einmal unter dem Einfluß von Delft, dessen weißes mit Blau verziertes Geschirr sie nachahmen; am originellsten vielleicht ist Hollitsch mit seinem blaßgelben Geschirr. (Abb. 93.) Dann, im achtzehnten Jahrhundert, geraten sie unter den Einfluß des selbständig sich entwickelnden Porzellans und bemühen sich auch in den Farben es demselben gleichzuthun, obwohl ihnen nicht die gleiche Palette zu Gebote steht. So werden sie mit gemalten Blumen, mit figürlichen Szenen, mit Landschaften verziert, sind aber durchgängig roher in der Ausführung. Am weitesten in dieser Richtung gehen die gewaltigen, weißgrundierten Kachelöfen der Schweiz, die sich mit ganzen Cyklen von religiösen Bildern schmücken. Die Formen der Gefäße sind meist einfach, cylindrische Krüge, flaschenförmige Henkelkannen, ausgebauchte Krüge, schlichte Teller und Schüsseln,

bis das Rokoko kommt, die Konturen schweift, die Ränder zackt und die Henkel und sonstigen Handhaben aus Blumen und Früchten bildet. Das war schon ein Wettkampf mit dem Porzellan, in dem freilich die Fayencen erliegen mußten, nachdem jenes



93. Fayencen von Hollitsch.
Wien, Österr. Museum.

seine schweren Kinderzeiten überstanden hatte. Allzu leicht war ihm seine erste Entwickelung nicht geworden.

Johann Friedrich Böttcher gilt mit vollem Recht als der Erfinder oder Entdecker des europäischen Porzellans. Er suchte es und fand es, als er zum erstenmal

kaolinhaltige Erde bei seinen Versuchen verwendete. Geboren 1682 in Schleiz, war er frühzeitig in eine Apotheke nach Berlin gekommen; als Adept und Goldmacher entfloh er dem Kurfürsten von Brandenburg, nachherigem König Friedrich I., und fand in Dresden (1698) bei dem Kurfürsten August dem Starken und seinem Chemiker Tschirnhaus Aufnahme. Dieser verwendete ihn bei seinen keramischen Versuchen. Aus diesen Versuchen ging das rote und braune sogenannte Böttchersche Versuchsporzellan hervor, eine harte Masse, die aber der weißen Farbe ermangelte. (Abb. 94.) Es war im Jahre 1708, als diese Gefäße auf der Leipziger Messe erschienen und großen Beifall fanden. Aber es war kein Porzellan. Erst als der Zufall Böttcher auf die sogenannte Schnorrische, bei Aue im Erzgebirge gefundene weiße Erde lenkte, welche als Puder verwendet wurde, da hatte er das richtige Material, denn diese Erde war das notwendige Kaolin. Damals war Tschirnhaus bereits tot; derselbe hat somit keinen Anteil an dieser Entdeckung. Er starb 1708, und die Entdeckung fällt in das Jahr 1709.



94. Kanne in Böttchers Versuchsporzellan. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Sofort 1710 wurde die erste Fabrik auf der Albrechtsburg in Meißen gegründet und Böttcher, der sein Geheimnis bewahrte, dafür aber militärisch bewacht wurde, zum ersten technischen Direktor gemacht. Die Sache, als Geheimnis betrieben, mißtrauisch behandelt, ging aber langsam vorwärts. Als Böttcher starb (1719), zählte die Fabrik nur achtundzwanzig Arbeiter. Erst zwanzig Jahre später unter dem Maler Herold und dem Bildhauer Kendler, sowie unter der Oberleitung des Grafen Brühl begann ihre große, ihre Blütezeit.

Mittlerweile hatte sie aber schon Konkurrenz erhalten. Bereits im Jahre 1718 war die Wiener Fabrik als eine private Anstalt durch einen in Österreich ansässigen Holländer des Namens Claudius du Paquier mit Hilfe eines Meißner Arkanisten Stenzel gegründet worden. Allein auch diese Fabrik kämpfte mit Schwierigkeiten, mit Geldmangel und mit Unvollkommenheit der Technik, bis Maria Theresia sie im Jahre 1744 als Staatsmanufaktur übernahm. Von dem an war sie in fast beständigem Fortschreiten begriffen; nur in den siebziger Jahren unter Leitung Keßlers begegnete sie erneuten Schwierigkeiten. Kaiser Joseph wollte sie verkaufen, doch gelang der Verkauf nicht. Da übernahm Sorgenthal 1784 die oberste Leitung, und mit ihm trat die Fabrik erst in ihre eigentliche Glanzperiode, während die anderen Fabriken mehr oder weniger alle bereits im Sinken waren. Sie zählte in dieser Epoche über fünfhundert Arbeiter und gründete eine Filiale in Engelhardzell bei Passau, von wo sie ihre Kaolinerde bezog.

Der Wiener Fabrik folgten andere, so daß die Gründung von Porzellanfabriken wie eine fürstliche Modeliebhaberei wurde. Zu einer solchen Gründung war aber allemal ein sogenanter Arkanist notwendig, wie diejenigen genannt wurden, welche in das Geheimnis des Verfahrens eingeweiht waren und dasselbe leiteten. Ein solcher

Arkanist der Wiener Fabrik war Ringler, der im Verein mit einem Laboranten Bengraf (1740) im kurmainzischen Gebiet zu Höchst eine Porzellanfabrik gründete, welche sich bald durch ihre hübschen kleinen Statuetten und Gruppen auszeichnete. Auch sie wurde Staatsanstalt und blühte bis zur Zeit der französischen Revolution.

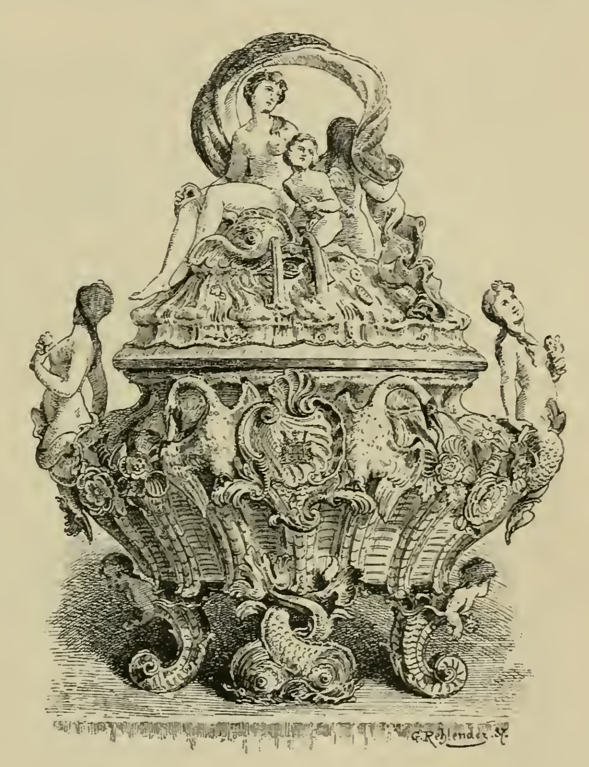
Von Höchst gingen indirekt wieder andere Fabriken aus. Derselbe Bengraf wurde im Jahre 1750 vom Herzog von Braunschweig berufen und richtete die Porzellanfabrik zu Fürstenberg ein. In demselben Jahre begann ein Berliner Kaufmann Wegely mit Hilfe von Höchster Arbeitern die Porzellanfabrikation in Berlin. Auch sie kämpfte mit Schwierigkeiten, bis Friedrich der Große sie nach dem Ende des siebenjährigen Krieges als Staatsanstalt übernahm und mit Meißner Künstlern und Arbeitern ausstattete. Höchster Arbeiter errichteten 1753 auch die markgräfliche Fabrik in Baden. Ringler, mit Höchst unzufrieden, wandelte auch die Fayencefabrik des Kaufmanns Hanung in Frankenthal in eine Porzellanfabrik um. Im Jahre 1761 kaufte sie Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz. Wieder war es Ringler, der 1758 die kurfürstliche, dann königliche Fabrik in Nymphenburg bei München einrichtete. Gleichzeitig entstanden auch in Thüringen eine ganze Reihe von Porzellanfabriken, in Gotha, Gera, Rudolstadt u. a., nicht zu gedenken der fremdländischen in Kopenhagen, in Petersburg, welche doch alle indirekt ihren Ausgang von der Meißner Fabrik genommen hatten. Sie alle arbeiteten in echtem, hartem Porzellan, während die seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts unter königlichem Schutz und mit königlichen Mitteln erblühende französische Fabrik in Sèvres bis zum Anfang des neuen Jahrhunderts die weiche, glasige, nicht echte Masse (pâte tendre) beibehielt.

Mehr oder weniger folgten alle Porzellanfabriken durch das ganze achtzehnte Jahrhundert dem gleichen Geschmack. Sie standen alle unter dem Einfluß des Jahrhunderts und folgten der Führung, die erst von Meißen, dann von Sèvres ausging. Der einen Fabrik rühmt man diese, einer anderen jene Eigenschaften nach, Höchst z. B. seine Figürchen, Fürstenberg seine Vergoldung, München und Berlin die Malerei. Die Unterschiede lagen mehr in der größeren oder geringeren Vollkommenheit als in kennzeichnenden Eigenschaften.

Das europäische Porzellan begann als eine Nachahmung oder eine Neuentdeckung des chinesischen Porzellans. Es war daher natürlich, daß sein erster Kunststil ein chinesischer war, Nachahmung der chinesischen Formen und Dekorationen. In dieser Art hat Meißen schon in den ersten beiden Jahrzehnten vortreffliche Arbeiten geliefert, so z. B. in dem für König August bestimmten Service in der ausgezeichneten blütenreichen Manier, die nach der Provinz Hizen benannt wird. Daneben machte Meißen und nach ihm die anderen Fabriken viel Glück mit der blauweißen Dekoration. Aber schon in den dreißiger Jahren änderte sich dieser Geschmack. Die eigentlichen Leiter, der Maler Herold und der Bildhauer oder Modelleur Kendler, schlugen ganz eigene Wege ein und wurden dadurch die Begründer des Rokokoporzellans. Nur die Formen blieben zum Teil, die runden, gedrungenen Theetöpfe mit den dazu gehörigen Tassen und Unterschalen als chinesischen Ursprungs, und die gehöhten Kaffeekannen türkischen Ursprungs. Das Speisegeschirr dagegen, die Schüsseln, Terrinen, Teller, die ohnehin schon europäisch gewesen waren, fügten sich dem wechselnden Geschmack; nicht daß sie gerade ihre von der Zweckmäßigkeit gebotene Grundform verloren hätten, aber sie

mußten doch an sich umändern und umbilden lassen, soviel nur der praktische Gebrauch gestattete. Die Ränder wurden gezackt, die Konturen der Schüsseln und Vasen geschweift mit willkürlichem und unregelmäßigem Kontur, wie es die Art des Rokoko war, bis wiederum gegen Ende des Jahrhunderts der antikisierende Stil des Empire Ordnung und Gesetz, aber auch eine große Steifheit in die Gefäßformen brachte.

Bedeutungsvoller aber noch sind die Veränderungen, welche mit der malerischen und der plastischen Verzierung vor sich gingen. In der Regel wurde der weiße Grund beibehalten, zuweilen aber auch ganz mit Farbe bedeckt, mit Gelb, Grün oder Blau, und nur Raum für bildlichen Schmuck medaillonartig übrig gelassen. Dieser bestand nun ganz in Gegenständen europäischer Art, in landschaftlichen und figürlichen Szenen, mit Ornamenten umrahmt, die zum Teil in Gold ausgeführt wurden. Diese Umrahmung wurde auch hinweggelassen und das Bild wie freischwebend auf den weißen Grund gemalt, sei es in bunten Farben, sei es in einer Farbe, z. B. in einem schönen Purpurrot. Die zierlichst ausgeführten Bildchen gehören gegenständlich ganz dem Zeitalter des Rokoko an: Liebesgötter schweben auf den Wolken, streuen Blumen, halten Kränze; Hirten und Hirtinnen sind anmutig mit ihren Tieren gelagert, an verliebten Menschenkindern ist kein Mangel. Alles ist zart, duftig ausgeführt, ganz entsprechend der glatten Oberfläche des eleganten Materials. Man kann sagen, es bildet sich in Meißen ein eigentlicher Porzellanstil der Kunst.



95. Porzellan von Meißen. Aus dem Brühlschen Service. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Dies gilt auch von der Plastik. Das Porzellan erwies sich als ein vortreffliches bildnerisches Material, geschickt zu feinster Ausführung und solide, wenn im Brande erhärtet. (Abb. 95.) So führte Kendler in Statuetten, in Einzelfiguren wie in Gruppen aus, was Herold und seine Maler mit dem Pinsel darstellten. Aber auch er entsagte der Farbe nicht, vielmehr wurde in der Regel alles nach der natürlichen Erscheinung bemalt, und die Farben eingebrannt, daß sie Glanz und Schmelz bekamen. Die Feinheit der Modellierung, die Frische und Originalität der Erfindung, die Anmut der Komposition, die Natürlichkeit und der Schmelz des Kolorits gaben diesen Kendlerischen Figürchen einen Reiz, den sie noch heute für unser Auge

keineswegs verloren haben. Götter und Göttinnen, Schäfer und Schäferinnen und die Menschenkinder dazu, die allegorischen wie die im Zeitkostüm, sie sehen aus, als müßten sie so sein. Nur die landschaftlichen Gründe und etwa Baum und Strauch in plastischer und bemalter Ausführung zeigen die Unzulänglichkeit, die Grenzen des Materials und seiner Kunst.

Auch in anderer Weise machte Kendler die Erfahrung, daß er über gewisse Grenzen nicht hinausgehen könne. Kühn geworden durch den Erfolg, wollte er sein Material auch zur Plastik im großen verwenden. Er machte verschiedene Tiere aus Porzellan in Lebensgröße, aber was im kleinen sich lebendig zeigte, wurde starr, steif und tot im großen. Er versuchte selbst eine Reiterstatue des Kurfürsten in der vollen Größe der Natur, aber trotz aller Mühe scheiterte er kläglich. Da es unmöglich ist, größere Gegenstände von Porzellan, die ein bestimmtes Maß überschreiten, im ganzen zu brennen, so mußte er seine Statuen stückweise, gleichsam in Ziegeln brennen, aber da das Porzellan im Brand schwindet, sich verkleinert mit kleinen Ungleichheiten, so wollten die gebrannten Stücke nicht mehr aufeinander passen. Solche Schwierigkeit fiel bei den kleinen Gegenständen hinweg.

Nach der Mitte des Jahrhunderts machte der Zeitgeschmack noch in anderer Weise Gebrauch von der eminenten plastischen Eigenschaft des Porzellans. Es kam die Liebhaberei an Blumenschmuck. Alles Geschirr für Tisch und Tafel wurde mit Blumen bemalt, sei es, daß sie wie zerstreut und zufällig über die Fläche ausgebreitet waren, sei es in absichtsvoll geordneten Bouquets. Diese Liebhaberei ging dann in das Plastische über; in der weichen und doch so hart erstarrenden Porzellanmasse, die so schön die Farben annahm, ließen sich die Blumen mit vollkommener Natürlichkeit ausführen und zugleich aufs beste dem zu schmückenden Gegenstande anfügen. So festigte man sie an Gefäße, legte sie auf die Deckel, verwendete sie als Henkel und Griffe. Ebenso machte man es statt der Blumen mit Früchten. Einmal so weit gekommen, machte man ganze Bouquets, die man in Vasen stellte, belegte Porzellanrahmen mit solchen Blumen und Früchten, insbesondere Spiegelrahmen, stellte Leuchter und Lüster aus ihnen zusammen und verband alsdann auch Figürchen und sonstigen Schmuck mit ihnen — alles eine Kunst, die man bis dahin nicht gekannt hatte, die, durch das Porzellan entstanden, demselben eigentümlich war und blieb. Die Meißner Fabrik erwies sich in dieser Kunst als wahrhaft schöpferisch.

Aber diese schöne Blütezeit der Meißner Fabrik war nicht von langer Dauer. Schon der siebenjährige Krieg brachte Stürme über sie, welche freilich Marcolinis Leitung wieder überwand. Als aber gegen das Ende des Jahrhunderts der antikisierende Geschmack kam, der volle Gegensatz ihrer bisherigen Art, da mußte sie die Führung abgeben. Diese übernahm für eine kurze Epoche die Wiener Fabrik, welche damals unter der Direktion des bereits erwähnten Sorgenthal sich äußerlich wie innerlich eines außerordentlich blühenden Zustandes erfreute. Sorgenthal ging darauf aus, aus der Fabrik eine Kunstanstalt zu machen. Er berief geschickte Maler und Modelleure, gründete eine förmliche Kunstschule an der Fabrik, welche Ornamentisten, Blumenmaler, Figurenmaler, Landschafter, Modelleure für kleine und große Arbeit ausbildete. Kein Stück sollte unverziert die Fabrik verlassen, und den Künstlern wurden die höchsten Aufgaben gestellt, welche das Porzellan zuließ.

Dem Geschmack der Zeit gemäß war es der antikisierende Stil, welcher diese Epoche der Sorgenthalschen Direktion beherrscht. Die neu entdeckten Verzierungen von Pompeji und Herkulanum bestimmten den Stil der Ornamentik; mit diesen also arbeitete die Wiener Fabrik, und zwar in so ausgezeichneter und zugleich freier Weise, daß man dieselben hätte für original halten können, wenn man den Ursprung nicht gewußt hätte. Und wie die Ornamentik, so liebte sie auch in der figürlichen Malerei die Gegenstände, wie sie damals Mode waren, gräzisierende Figuren und Kostüme, sentimentale Liebesszenen, Allegorien und mythologische Motive. Nach Thunlichkeit



96. Gemalter Teller. Wiener Porzellan, 1790—1800.
Wien, Österreich. Museum.

wurden alle Gegenstände vollständig bemalt und gefärbt, die Gefäße ringsum, die Teller auf der ganzen Fläche. (Abb. 96.)

Indem so der Nachdruck auf die Malerei gelegt wurde, litten darunter die Formen der Gefäße. Um sie der Bemalung zu bequemen, wurden sie geradlinig gemacht, dadurch versteift und unschön. Der reiche farbige Schmuck mußte Ersatz bieten. Griechische Gefäßformen fanden allerdings auch Anwendung, aber nur für Luxusgegenstände. Wo sie dem Gebrauche dienen sollten, z. B. Amphoren als Kaffeetassen, da mißlang die Anwendung. Es war auch mehr ein französischer Vorgang, der in Wien kaum Nachahmung fand.

Einen tiefgehenden Einfluß übte die Umwandlung auch auf die Porzellanplastik.

Nicht nur verschwanden mit dem gräzisierenden Stil die bunten Rokokofigürchen, auch das Material mußte sich in seiner Erscheinung verändern. Griechische Statuen in farblosem Marmor waren die Ideale der Plastik; der glänzende Schein der Porzellanglasur galt für eine Verirrung des Geschmacks, die Porzellanstatuetten mußten demnach die Glasur verlieren. Und so entstanden die Biskuitstatuetten. Selbstverständlich wurde auch der Stil ein anderer: statt der pikanten Lebendigkeit kam Ruhe, Maß, Einfachheit in Linien, Falten und Komposition. Wien hatte für diese Arbeiten einen ganz vortrefflichen Künstler, den Bildhauer Grassi, der auch im großen zu arbeiten verstand und vortreffliche Porzellanbüsten in Lebensgröße lieferte.

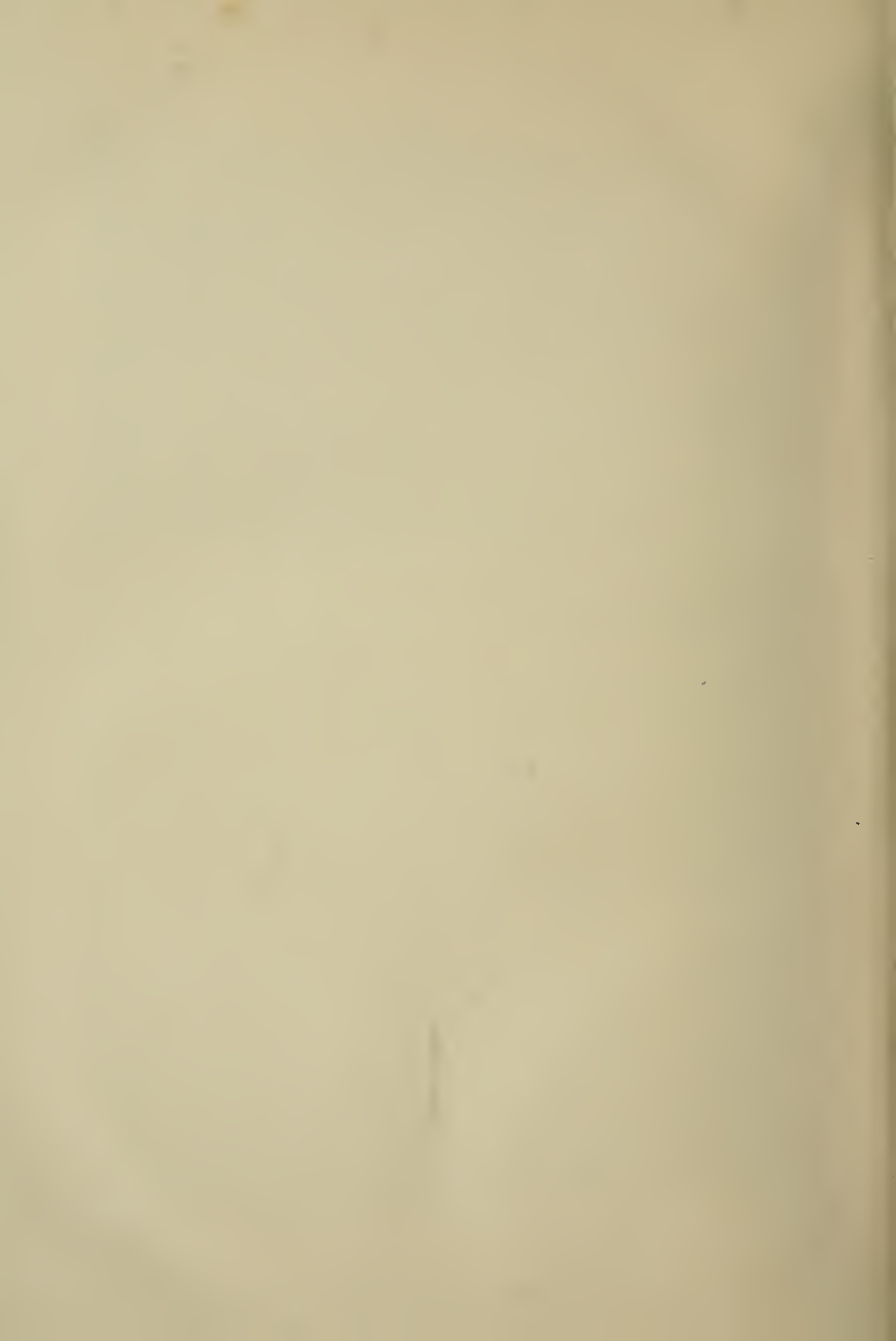
Man mag an dem Stil, in welchem die Wiener Porzellanfabrik in dieser Epoche arbeitete, nicht Gefallen finden, wie ja der Geschmack des Empire seine schwachen Seiten hat, man muß aber zugeben, daß sie sich in demselben mit großer Freiheit, Schönheit und Erfindung bewegte. Was sie in diesem Zeitgeschmack, aus dem sie nicht heraustreten konnte, Treffliches leistete, das verdient die höchste Anerkennung.

Aber diese glückliche Epoche war von sehr kurzer Dauer, noch kürzerer, als die Blütezeit von Meißen gewesen war. Kaum ein Vierteljahrhundert, von der Mitte der achtziger Jahre bis zum Jahre 1810 ist ihr zuzurechnen. Die Fabrik hatte die schweren Kriege glücklich überstanden und stand äußerlich, was die Zahl der Arbeiter und den Absatz betrifft, zur Zeit des Friedensschlusses 1815 noch auf voller Höhe. Aber von dem an ging es reißend abwärts; schlechte Konjunkturen, Konkurrenzen mit billiger Ware trugen gleichzeitig dazu bei, mehr aber noch der Verfall ihrer Kunst und der Verfall des Geschmackes und des Kunstgewerbes überhaupt.

Schon das achtzehnte Jahrhundert hatte die Kunst im Gewerbe fast in allen Zweigen absterben sehen, das neunzehnte sah kaum noch Überreste. Das achtzehnte Jahrhundert hatte wenigstens noch überall seinen eigenen Geschmack gehabt, wenn er auch kein deutscher, sondern ein französischer war; das neunzehnte hatte auch den nicht, denn was Frankreich, das immer noch, und mehr als je, die Führung im Geschmack hatte, in kunstgewerblichen Dingen schuf, das zeigte wohl Geschicklichkeit und auch einiges Leben, oder vielmehr Veränderlichkeit, aber es bewegte sich ohne Originalität nur in den traditionellen Stilen seiner Vergangenheit. Und darin folgte Deutschland erst in weitem Abstande. Jedes eigentliche Stilgefühl war ausgestorben; man suchte wohl, unter dem Vorgange der Architektur, nach einem Stil, brachte es aber nur zur falschverstandenen Anwendung bald des einen, bald des anderen. Und auch das geschah nur in sehr beschränktem Maße. Aus Mangel an Stil wendete sich das Kunstgewerbe der Natur zu und kopierte ihre Gebilde in sklavischem Naturalismus oder in unverständiger Anwendung. Teppiche, Tapeten, Porzellan, Glas, alles überwucherte die Blume. In der Goldschmiedekunst galt nur das Material, in dem Schmuck der Stein oder das Gold; an edler Kunst, an schöner zierlicher Arbeit hatte niemand mehr Gefallen; man verlernte sie zu schätzen und zu beurteilen. Das geschmiedete Eisen hatte der leichteren Gußarbeit weichen müssen, die Schnitzerei der Politur, die gegossene und ziselierte Bronze dem in Formen gedruckten Blech. Das Glas wurde wie Porzellan bemalt, das Porzellan wieder wie Holz, das Holz auf seiner Oberfläche dem Leder gleich gemacht. Es war eine völlige Verwirrung und Vermischung der verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes untereinander.

Bei dieser Sachlage büßte die Kunstindustrie ganz gerechterweise alles Interesse bei dem Publikum ein. Das Interesse wendete sich der Maschine zu und den großen physikalischen Erfindungen der Neuzeit. Die Maschine sollte in der Kunstindustrie auch das leisten, was bisher die Hand geschaffen hatte. Damit verschwand nicht bloß die Kunst, sondern auch der Künstler. Um die Mitte des Jahrhunderts gab es in Deutschland, wenn man die Sache vom richtigen Standpunkt betrachtet, in der Industrie weder eine Kunst noch einen Künstler. Wurden einmal außerordentliche Aufgaben gestellt, so fielen sie dem Architekten zu und wurden architektonisch gelöst.

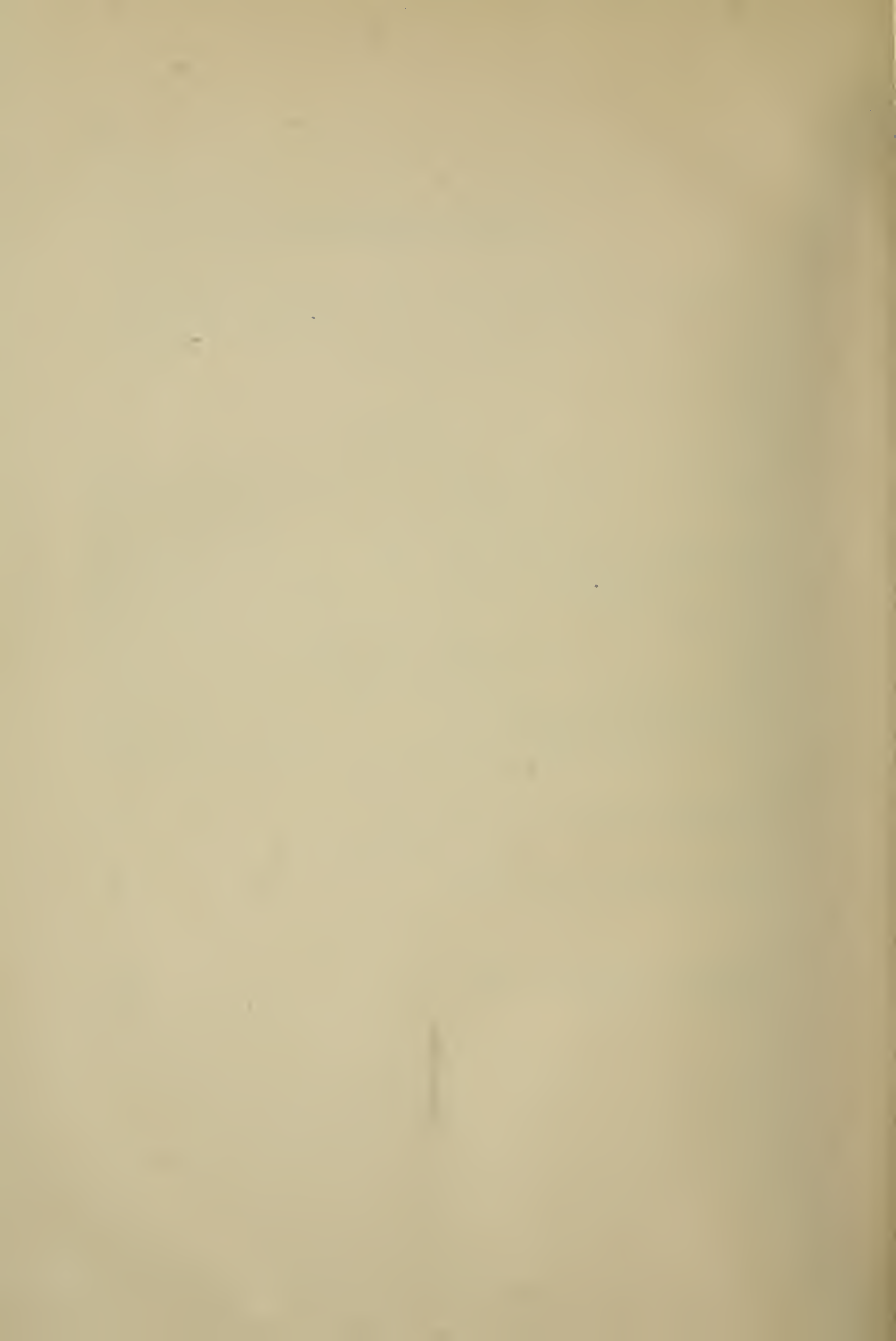
Aber das Bedürfnis nach Schönheit läßt sich im Menschen nicht töten; es kann eine Weile zurückgedrängt werden, wird aber immer wieder siegreich hervorbrechen. Und so ist es in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts geschehen. Der Rückschlag gegen den Ungeschmack der Zeit und gegen die Allmacht der Maschine ist erfolgt und hat eine Bewegung hervorgerufen, welche bereits die ganze zivilisierte Welt ergriffen hat und als ein bedeutungsvolles Ereignis der Kulturgeschichte zu betrachten ist. Die Bewegung ist aber noch nicht abgeschlossen, wir stehen noch mitten darin und können nicht voraussehen und voraussagen, wohin sie führen wird. Ihre außerordentliche Bedeutsamkeit ist klar, weniger aber ihr Ziel.



Abbildungen im Text.

Tafeln.

Inhalts-Verzeichnis.










University of British Columbia Library
DUE DATE
FORM 310



